



مركز تحقيق تكملة علوم إيسدي

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثاني

العدد الثاني

٢

يناير - فبراير

مارس ١٩٨٢

فصول

مجلة النقد الأدبي

مستشارو التحرير

زك نجيب محمود
سهير القلماوى
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القط
مجدى وهبه
مصطفى سويلف
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

عزالدين اسماعيل

مدير التحرير

سامى خشبة

سكرتيرة التحرير

اعتدال عنشيمان

الإخراج الفني

فتحي أحمد

السكرتارية الفنية

أحمد عنتر

عصام بهى

محمد بدوى

مركز أبحاث الدراسات والبحوث
مركز أبحاث الدراسات والبحوث
مركز أبحاث الدراسات والبحوث

الاشتراكات من الخارج :

من سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولارا للأفراد ٢٥ دولارا للهيئات .
مطابق إلبا مصاريف البريد (البلاد العربية - ما جادل
٥ دولار)
(أمريكا وأوروبا ١٥ دولار)

ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

عبد القادر القط - طبع المصرية العامة للكتاب شارع كورنيش
ال النيل - يولاق - القاهرة - ج - ع - م تليفون ١٥٥٠٠
٧٧٥٢٢٨ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨

الإعلانات :

يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبها المصدين .

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١ دينار - الخليج العربي ٢٠ ريالاً قطرياً - البحرين
دينار ونصف - العراق دينار روج - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان
١٥ ليرة - الأردن دينار روج - السعودية ٢٠ ريالاً - السودان
٢٥٠ كرونا - تونس دينار ١ شت - الجزائر ٢٥ دينار - المغرب
٢٤ درهم - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار روج

الاشتراكات

الاشتراكات من الداخل :

من سنة (أربعة أعداد) ٤٠٠ قرشاً - ومصاريف البريد
١٠٠ قرشاً

ترسل الاشتراكات لمركز أبحاث الدراسات والبحوث

٤	لما قيل..... رئيس التحرير
٥	هذا العدد..... التحرير
١١	لغة القصر و التراث العربى..... نيلة إبراهيم
٢١	العناصر الروائية في الأدب العربى..... فهدى ماطلى دوجلاس
٣١	توظيف السخر الأسطوري و القصة المصرية المعاصرة..... وليد منير
٣٩	الرواية البوليسية..... عبد الرحمن فهمى
٥٧	رواية الخيال العلمى روزى السجبل..... عصام بهى
٦٧	عندما يكتب الرواى التاريخ..... سامية أحمد
٧٥	سيرة الأجيال في الرواية المصرية والتوكيد..... محمد حريدى
٨٣	لغة الحوار الرواى..... محمد فتوح
٩١	البطل الفضل بين الانتماء والاعتزاز..... إعتدال عثمان
١٠٣	وجهة النظر في الرواية المصرية..... أنجيل بطرس
١١٧	جيل الستينات في الرواية المصرية..... سامى خشبة
١٢٥	مفطرة الشكل عند رواى الستينات..... محمد بدوى
١٤٣	المفارقة في القصر العربى المعاصر..... سوزا قاسم
١٥٣	تبار الومى والرواية الثنائية المعاصرة..... يحيى عبد الدام
١٧٣	ملاحظات عن القصة والحكاية..... أنثريه جيسون
١٨٣	مفهوم للهار الرواى عند مارسيل بروست..... حامد طاهر
١٨٧	تألفن المتلوطى في قصصه..... ليل عثمان
١٩٥	قصص بهى الطاهر عبد الله الطويلة..... حسرى حافظ
٢٠٧	ندوة العدد..... التحرير
٢١٥	الرواى من جيل نجليه..... إعتدال أحمد بدوى
٢٣٩	الواقع الأدبى..... تجربة غلبة
٢٤٠	بين الأرض والوطن..... عباس لبيب
٢٥٤	الطاهر وطار والرواية الجزائرية..... سيد حامد الشاج
٢٦١	اللغة . الزمن . دائرة القصرى..... عبد الرحمن الحامى
٢٦٦	رواية السطح والسيرة القلبية..... شمس الدين موسى
٢٧١	الصار..... عل شلش
٢٧٤	تصاوير من الزمان والماء والشمس..... سعد الدين حسن
٢٧٨	الرواية الأسطورية في أفلا الأمانة..... مدحت اطار
٢٨٥	ألف لبة ولبة : تحليل بنوى - عرض..... عبد الوهاب السيرى
	الدوريات الأجنبية :
١	- الدوريات الإنجليزية :
٢٩٢	(أ) القصر والتاريخ..... لورال جيورى غزول
٢٩٩	(ب) جيمس جويس في الذكرى لثلاث مائة..... التحرير
٢٩٩	٢ - الدوريات الفرنسية..... حامد طاهر
٣٠٣	رسائل جلدية - عرض..... لواء أنس الوجود
	مناقشات :
٣٠٨	١ - ملاحظات قارى..... ماهر شفيق فريد
٣١١	٢ - مقالات وأحداث عن صلاح عبد الصبور..... نيل فرج
	البيوجرافيا :
٣١٢	عجب محفوظ في الإنجليزية..... ماهر شفيق فريد
٣٢٠	بيوجرافيا الرواية المصرية..... حسرى حافظ
٣٢٩	بيوجرافيا الرواية السورية..... شكرى عزيز عاصى
	This Issue : ترجمة : محمود عواد
	مراجعة : نانسى سلامة

الرواية وفن القصص

أما قبل

بهذا العدد نخطط هذه الميزة الثانية خطراتها في عامها الثاني . ولقد كانت في يوم مولدها شابة فنية . فاستقبلها الناس فرحين مستبشرين ، وما هي ذى نزداد فتاء على مر الأيام ، فيشتد عودها ، ويصلب قوامها ، ويستمكن كيائها ، وترسخ تقاليدها ، وتتأصل وجهتها ، وتغض في طريقها الذي اختطته لنفسها منذ البداية قدما ، لا تنحرف عنه ، وتحقق أهدافها القريبة والبعيدة التي استهدفتها منذ مولدها ، لا تحيد عنها . لا تخالي كاتبا لأنه يعرف كيف يسود الصفحات بالكلام المكرور والأفكار المعادة . ولا تفتح صدرها لمن يظنون أنهم بلغوا النهاية والحقيقة أن المقطار قد فاتهم . وهي مع ذلك لا تدعى ، ولا تشيع على أحد ، بل تأخذ نفسها بالشدة قبل أن تأخذ غيرها أو بأحد غيرها . إنها على استعداد لأن تكون صديقة للجميع ، تمنحهم في سخاء بقدر ما تجد . وتمثل في تواضع بين أيديهم ، ولكن دون أن يقتحمها أحد ليفرض نفسه عليها . إن معايير صحبتها قد صارت مع الأيام واضحة ومحددة ، يستطيع أن يدركها من أوفى قدرا من الخصاصة وقدرة على التأمل والفهم . إنها الجدة والطرافة ممزوجتين بالجدية والموضوعية العلمية . ومن هذا الباب ، وهذا الباب وحده ، يستطيع أن يدخل إليها من يريد أن يخاطب ودها . ومن يود أن تفتح له ذراعها . ولأنها تطلع في مواسم ، كانت موضوعاتها موسمية ، فن كل موسم لها طلوع ولها موضوع . وهي لذلك لا تحب اختلاط المواسم . لأنها لا تحب اختلاط الأفكار . قد تتأخر قليلا عن موعدها ، لأسباب لا يد لها فيها ، ولكنها لا تعدل عن موضوعها . وهي في صياحتها الموسمية قد توصلت في وجهها بعض الأبواب العالية وتسبح بالحديد . ولكن أصدقاءها في كل مكان يعرفونها . ويلتصمون إليها الطريق حيث كانت . فإن كان ذنبها أنها تريد للفكر الذي يجد أن يتحرك . ولثقافة التي تخلقت أن تجد نفسها . ولزيف أن يرسل ، وللحقيقة الناصحة أن تسفر ، فتم الذنب ذنبها ! ولن نحملها الأبواب الموصدة على أن تظهر منه .

ولقد دأب كثيرون على التشاكي من خلو الساحة هنا من مجلة رحبية ، تعالج قضايا الأدب والفكر الأدبي معالجة جادة وجديدة ، وتولى ما يستحق من التاج الأدبي المعاصر ما هو جدير به من الاهتمام . ومع أن سياسة هذه المجلة تقوم على أساس الوفاء بهذه الأهداف فما زال هناك من يشاكون . ولا تفسر لهذا التشاكي إلا أن أصحابه - فيما يبدو - قد استبدلوا بالقراءة الكلام .

وبعد فقد دعت المجلة - وهي بصدد إعداد هذا العدد - مجموعة من أبناء الجيل الجديد من الروائيين إلى ندوة بطرحون من خلالها همومهم وتصوراتهم للفن الذي يكتبونه وما يطمحون إلى تحقيقه . وكذلك طرحت المجلة عددا من الأسئلة على طائفة من الجيل الأسبق من الروائيين ، تحقيقا للهدف نفسه بطريقة أخرى . وقد استجاب فريق محدود من هؤلاء وهؤلاء ، وهم الشكر ، واعتذر فريق آخر لظروف خاصة ، وهم الشكر أيضا ، وقبلون لم يستجيبوا ولم يعتذروا ، وتخلوا بذلك عن مسئوليتهم . ترى هل مازلنا في حاجة إلى الدعوة إلى ضرورة تضافر كل الجهود من أجل تحقيق واقع أفضل ، ومستقبل مشرق ؟ !

مها يكن من شيء فلا ينبغي لنا أن نفقد تفاؤلنا ، فليس من الممكن - بدون التفاؤل - أن نتجز عملا فضلا عن أن نبني ثقافة ونرسخ تقاليد .

ويبقى - آخر الأمر - أن نعود فنكرز إعلاننا عن استعدادنا لتقبل أي نقد أو مراجعة لمادة المجلة . وفي هذه المناسبة ندعو المجلة كل المهتمين - مشكورين - إلى تقديم ما يتوافر لديهم من مادة تساعد على استكمال اليلوجرافيا الخاصة بالرواية ، التي نشرناها في هذا العدد ، فهي ثمرة جهد فردي ، آثرنا أن نشره تحقيقا للفائدة .

□ رئيس التحرير

فصول

هذا العدد

بعد أن صدر العدد الرابع من هذه المجلة لكي يناقش قضايا الشعر بعامة ، وقضايا الشعر العربي بخاصة . يأتي هذا العدد لكي يناقش قضايا الرواية وفن القصص . على المستويين النظري والتطبيقي . ويتضمن « ملف » العدد ثمان عشرة مقالة ، موزعة على محاور أربعة . تتناول قضايا الفن الروائي في نسخها التاريخي وفي واقعها العملي .

ومن هنا اشتمل المحور الأول على ثلاث مقالات ، أولاها تتعلق بلغة القصص في التراث الروائي العربي . والاخريتان تتعلقان بتوظيف العناصر القصصية من التراث ، كالحلم والأسطورة . في القصص العربي المعاصر .

تنبها الدكتورة نبيلة إبراهيم في مقالة « لغة القصص في التراث العربي » إلى ضخامة الثروة القصصية التي يتضمنها التراث العربي ، وكيف أنها لم تزل ما تستحق من عناية الدارسين والنقاد المحدثين . ومن هنا فإنها توجه أولا إلى تشخيص تلك الثروة القصصية القديمة من الناحية الفنية ، مستفيدة - قدر الإمكان - من بعض الدراسات الحديثة التي تتعلق بنظرية القصص *Theorie des Erzählens* . ثم تحاول الباحثة - بعد ذلك - الربط بين الخصائص الفنية لذلك القصص والمجتمع الذي استقبله . مبرزة - بصفة خاصة - دور الراوي . وأخيرا يأتي الجانب التطبيقي من المقال لكي يرصد - في ضوء التحليل البنائي واللغوي - ومن خلال نتائج قاصدين كبيرين هما الجاحظ والمحدثاني - العناصر الفنية المكونة لذلك القصص .

ولما كان من الشائع الربط بين نشأة القصة القصيرة والرواية في الأدب العربي الحديث ، والأدب الغربي . فإن الدكتورة فدوى مطلق - دو جلاس تطلق في مقالها « العناصر التراثية في الأدب العربي الحديث » من حقيقة أنه من غير الجائز أن نغض عن شأن تأثير التراث الأدبي العربي في كتاب القصة المحدثين . إنهم ينهلون من هذا التراث ، واعين أو غير واعين ، وتأثرهم به على هذا النحو هو مظهر من مظاهر وحدة الإبداع العربي .

ونحن إذا لهذه الدعوى اختارت الباحثة الوقوف عند عنصر أدبي تراثي هو « الأحلام » ، بما لها من طابع قصصي رمزي . يستخدمه كاتب القصة عن وعي ، مستغلا بذلك أبعادها التراثية . وعلى هذا الأساس اختارت الباحثة ثلاث قصص للطبيب صالح والمجيب محفوظ وعبد السلام العجيلي ، بوصفها نماذج للاستخدام الفني للأحلام في علاقتها بالتراث . فهذه القصص تستغل - من خلال الحلم - بعض العناصر التراثية ، ولكنها تكشف كذلك عن مواقف هؤلاء الكتاب المختلفة من التراث . فالتراث عند الطبيب صالح مصدر صحة وسعادة . وهو عند العجيلي مجلبة للهلاك ، ثم هو عند مجيب محفوظ ليس سوى دواء مؤقت لمعوم الإنسان الحديث .

ولما كانت الأسطورة وسيلة إدراك للحياة فقد حاول وليد منير في مقاله - وهو ثالث هذه المجموعة - أن يلمح كيفية توظيف العنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة . وأن يكشف عما لهذا التوظيف من دلالة ، وما أضافه إلى الواقع من أبعاد . وقد عالج الباحث هذا التوظيف على مستوى اللغة ، ومستوى الشخصية ، ثم مستوى الحدث . ومن تحليل هذه المستويات في ثلاث روايات معاصرة على التوالي ، هي « الزويز » لجمال الغيطاني . و« دوائر عدم الإمكان » لمحمد طويلا . و« التاجر والتفاش » لمحمد البساطي . ينتهي الباحث إلى أن العنصر الأسطوري قد أثرى هذه الروايات ، بما أضافه على الواقع من أبعاد إنسانية . وبما حققه على مستوى البناء الفني .

ثم يأتي المحور الثاني وتدور حوله أربع دراسات تهتم جميعا بالتصنيف النوعي للرواية ، فتعالج كل دراسة نوعا روائيا بعينه . والحق أنه لما كان هذا التصنيف يتسوع عددا كبيرا من الأنواع فقد اقتصرنا - لأسباب تتعلق بالحيز المكاني - على الاهتمام بأربعة أنواع قل اهتمام الدارسين بها .

ومن هنا كانت الدراسة الأولى لعبد الرحمن فهمي لأكثر الأنواع القصصية بعدا عن الواقع في دائرة الاهتمام . ونعني بذلك

كلا الكاتبين قد تأثر بالرواية الفرنسية الطليعية والواقعية ، وبما عرف باسم الرواية النهر **Roman fleuve** . وهكذا أدت الظروف الموضوعية المتأصلة إلى تماثل الرواية لدى الكاتبين ، من حيث الشكل ومن حيث الضامين .

ويبدأ المحور الثاني لكي يبدأ المحور الثالث ، مشتملا على تسع مقالات ، تتعلق بصفة عامة بعناصر الفن الروائي والمغامرة الروائية الحديثة .

ومن هنا تبدأ هذه المجموعة من المقالات بدراسة للدكتور فخر أحمد ، تناول « لغة الحوار الروائي » . وفي هذا المقال يستقصى الكاتب - داليا - لغة الحوار من خلال شهادات المبدعين ومواقف النقاد . وهذا يشير إلى قضية نوعية خاصة بلغة الحوار الروائي بين العامة والفصحي . والمقال استعراض للمراحل التي مرت بها هذه القضية ، وليس دراسة عقلية للغة الحوار في نماذج روائية بعينها . ومن ثم فقد رصد الكاتب موقف عيسى عبيد التوفيق المتوسط بين مقتضيات اللغة ومقتضيات الفن ، وذلك بإثارة كتابة الحوار بلغة خالية من التراكيب المتفاسحة ، تتخللها أحيانا بعض الألفاظ العامة . أما إذا كان الحوار قصيرا ومقتضيا فإنه ينقل على ما هو عليه . ثم يعرض الكاتب لفكرة اللغة الثالثة ، التي ليست عامة وليست فصحي ، التي يقول بها توفيق الحكيم ، والتي تجمع في الوقت نفسه بين شروط الفصحي ومرونة العامة . ثم يتابع الكاتب القضية وقد انتقلت إلى مستوى آخر على أيدي علي الراعي ومحمد مندور وشكري عباد . حيث انصب اهتمامهم على حرية الكاتب وطبيعة تجربته الفنية ، ويحتكمون في ذلك إلى الضرورة الفنية . ومن ثم فقد أصبحت القضية قضية لغة فنية أو غير فنية ، لا قضية فصحي وعامة .

ومن قضية الحوار تنقلنا اعتدال عثمان إلى قضية « البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء » . ومن شأن الشكل الروائي الذي يظهر فيه هذا البطل أن يعنى بشكونه النفسي ، وسيرته الذاتية ، ونحته عن قيم جديدة في عالم تسوده قيم عابطة هي القيم المادية التي يحكمها اقتصاد السوق والمصالح الاحتكارية . ويستعرض المقال ثلاثة أشكال روائية غريبة تمثلت فيها شخصية البطل المعضل ، هي الشكل المعروف بالمثالية التجريدية ، والشكل الذي يعرف برومانسية الاستبصار ، وأخيرا الشكل الذي يتوسط بينها من النواحي الجمالية والتاريخية والفلسفية ، وهو المعروف برواية التكوين النفسي والفكري . ومن ثم تنقلنا الدراسة إلى شخصية البطل المعضل كما ظهرت في الرواية العربية ، وكيف أن ظهورها كان نتيجة لأزمة مشابهة في نتائجها لأزمة المجتمع العربي وإن اختلفت أسبابها . وقد أدت هذه الأزمة إلى إحساس المثقف العربي بالعزلة والعزلة عن واقع ، وإلى رفضه القيم السائدة ، ونحته عن قيم جديدة تفضي على وجوده معنى . ومن خلال دراسة لروايتي « البيضاء » و « قصة حب » ليوسف إدريس ، كشفت الكتابة عن نموذجين روائيين يحملان إشكالية البطل المغربي في بحثه عن الانتماء من خلال التوحد مع الآخر في الحب ، على نحو يتيح الاندماج الأشمل في الجماعة ، والمشاركة في تشكيل مستقبلها عن طريق العمل الثوري . وفي هذا العمل تمثل القيمة الحقيقية ، التي تفضي على الحياة متزاها .

ومن قضية البطل المعضل تنقل مع الدكتورة أنجيل بطرس صمعان إلى قضية « وجهة النظر Point of view » في الرواية ، وهي قضية يوليها النقد الغربي الحديث أهمية كبيرة . وقد ارتفعت « وجهة النظر » ترجمة للمصطلح الغربي لأنه يمكن أن يحمل الدلالة الثنائية المطلوبة ، وهي فلسفة الروائي أو موقفه الاجتماعي أو السياسي من جهة ، والعلاقة بين المؤلف والراوى وموضوع الرواية من جهة أخرى . وقد تنبعت الكتابة تطور مفهوم « وجهة النظر » لدى النقاد الغربيين (هنري جيمس وفيليب ستيفك ونورمان فريدمان ورومي لوبك) ، ثم قدمت أمثلة لاستخدامه في الرواية الغربية والعربية . ثم يأتي الجانب التطبيقي من الدراسة ، فتتناول الكتابة بالتحليل روايات « قنديل أم هاشم » ليحيى حلي ، و « ميرامار » لتجيب محفوظ ، و « الحرام » ليوسف إدريس ، و « غرفة المصادفة الأرضية » لمحمد طويلا . تنتهي من ذلك كله إلى تسجيل ظاهرة مهمة ، هي غلبة ضمير التكلم واختفاء الراوى التقليدي ، على نحو يسمح بطرح عدة وجهات نظر مختلفة ومتصارعة .

ومن هذه القضايا الفنية للموضعية يتقلنا سامي خشبة في مقاله « جبل السنينيات - تحقيق في الأصول الثقافية » إلى قضية عامة . تتعلق بجبل من الأدباء بدأ في الظهور على ساحة الأدب بعامة ، وفي مجال الرواية بخاصة ، في مرحلة السنينيات من هذا القرن . وهو يسجل أن وعى هذا الجيل كان ينطلق أساسا من هم سياسي ، يحاول التغيير ومنح العالم المفكك للهوش انتظاما وإيقاعا يجعلانه أكثر قابلية



للفهم ، ومن ثم أكثر قبولاً للتغير . وإذا كان معظم كتاب هذا الجيل قد بدأوا بكتابة القصة القصيرة - نظراً لقدرتها على تحقيق النتائج السريعة ، فإنهم انتهوا إلى كتابة الرواية ، وذلك لمناخهم اللحمي في تعاملهم مع الواقع . وقد انقسمت عقول هؤلاء الأدباء عدة اتجاهات فكرية ، سياسية وإيديولوجية ودينية ، تفاوتت قوة وضعفها ، وتفاوتت تأثيرها سلباً وإيجاباً ، هي الاتجاه الماركسي ، والاتجاه الوجودي ، والاتجاه النفسي . على أن هذه الاتجاهات على اختلافها كانت تعكس عنصراً مشتركاً ، هو توفيق هؤلاء الأدباء إلى التغير ، ورغبتهم الملحة في مجاوزة الواقع .

ومن الأصول الثقافية لجيل أدباء الستينيات ينقلنا محمد بدوي إلى الجانب الواقعي في نتاج الروائيين من هذا الجيل ، متمثلاً في «مغامرة الشكل» لديهم . وهي المغامرة التي تعكس رغبتهم في مجاوزة الواقع وإعادة تشكيله . وينطلق المقال من فرض مؤداه أن تفاعل بين البينين الاجتماعية والأدبية ، ثم يختبر هذا الفرض من خلال تحليل المستويات البنائية ، والشكلية منها بخاصة . في أربع روايات هي : «أيام الإنسان السبعة» لعبد الحكيم قاسم ، و«الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة» ليعلي الطاهر عبد الله ، و«جمعة أغسطس» لصنع الله إبراهيم ، و«الزيتى بركات» لجمال الغيطاني . وقد انتهى به التحليل إلى أن البنية الاجتماعية والاقتصادية العربية قد سادها نمط إنتاجي تداخلت فيه أنماط من حطب تاريخية أخرى فغلبت عليه سمعة التخلف . وكان على أدباء الستينيات أن يبحثوا عن الجوهر في هذا الواقع ، وأن يصوغوه في أبنية جديدة ، يفتنون إليها - واعين - بما هو ثابت وسائد وتقليدي . وقد انعكس هذا الهم في طريقة تعاملهم مع اللغة . وفي أساليب توظيفهم للعناصر التراثية ، مستعدين في الوقت نفسه من مغامرات الشكل الروائي الغربية .

ومن مغامرة الشكل في بعدها الاجتماعي لدى جيل الستينيات ننقلنا المذكورة سبوا قاسم في دراستها عن «المفارقة في القصص المعاصرة» إلى هذا العنصر البنائي الشكل ، وهو عنصر المفارقة irony ، الذي رائد يمين على الأدب بعامة في مصر منذ بداية الستينيات . لقد كان لهذا العنصر مفهوم ثري لدى الشكليات الروس ، طوره «ياكوبسون» حتى أصبح يعنى العنصر الذي يضمن تماسك البنية الأدبية وتلاحمها . وقد بدأ هذا العنصر للباحث بمثابة المبدأ التنظيمي الذي يحكم أعمال أدباء الستينيات . وهو ضرب من الاستراتيجية ، يستخدم على السطح قول النظام السائد ليضيق ويؤكد قولاً مغايراً له . وهو - من ثم - ذو طبيعة ازدواجية كالاستعارة . ومن ثم يلجأ الكاتب إلى المفارقة بهدف خلل الإفراط العاطفي ، وفضح التضخيم الفكري . وإعادة النظر في التراث بهدف إعادة صياغته . وفي الجانب التطبيقي من الدراسة تناولت الكاتبة بالتحليل ثلاث روايات هي «الزيتى بركات» لجمال الغيطاني ، و«حكايات للأمير» ليعلي الطاهر عبد الله ، و«الجنة» لصنع الله إبراهيم ، لكي تكشف لنا عن التجليات المختلفة لعنصر المفارقة فيها .

وإذا كانت المفارقة تمثل عنصراً بنائياً شكلياً في الرواية الحديثة بعامة والرواية العربية المعاصرة بخاصة ، فإن «تيار الوعي» يمثل كذلك منجماً حديثاً في الأداء الفني للرواية . ومن ثم يحاول الدكتور يحيى عبد الدايم في مقاله عن «تيار الوعي في الرواية اللبنانية المعاصرة» أن يفتننا على تاريخ هذا التيار منذ بدأ على يد «جيمس جويس» في عشرينيات هذا القرن . حتى وصل إلى الرواية العربية المعاصرة («ميرامار» لنجيب محفوظ ، و«أيام الإنسان السبعة» لعبد الحكيم قاسم ، وغيرهما) . ثم يتبع نحو تيار الوعي في الرواية اللبنانية . ولنجأه لدى ليلى بعلبكي في روايتها «أنا أحياء» و«الآفة المسوخة» ولدى إميل نصر الله . ثم ينتهي إلى درس نتاج الكاتبة اللبنانية الشابة «حنان الشيخ» ، التي تبدى اهتماماً كبيراً بالمرأة اللبنانية وتطورها ، وبخاصة في روايتها الثانية «فارس الشيطان» . أما روايتها الثالثة «حكاية زهرة» فهي تمثل - فيما يرى الكاتب - قمة نضجها الفني . وقد استخدمت فيها لغة شعرية ، مع تكتيف الأحداث ، وخلق الرموز المشعة بالإيحاءات . ومن خلال استخدام الكاتبة لأسلوب تيار الوعي ، استطاعت أن تقدم صورة لما يجري في الواقع اللبناني من صراعات بلغت ذروتها في الحرب البشعة التي تجرى على أرض لبنان .

ولا يبعد بنا المقال التالي كثيراً عن موضوع تيار الوعي ، وهو الموضوع الذي قدمه حامد طاهر عن «مفهوم المعيار الروائي عند مارسيل بروست» . فن هذا المقال يرى الكاتب أن رواية بروست «بحثاً عن الزمن المفقود» تمثل إحدى قمم الفن الروائي في العالم كله . بالرغم من سذاجة شخصياتها ، وبساطة أحداثها . ولكن أهمية هذه الرواية الطويلة تكمن - فيما يرى الكاتب - في استخدام زاوية رؤية جديدة ، تتمثل في تكتيك استخدام الذاكرة . والذاكرة لدى بروست هي الذاكرة العاطفية أو الوجدانية . أي المنطقة التي تخزن شتى الوجدانات والذكريات العاطفية والانفعالات النفسية . وتبدأ الرؤية الفنية لدى بروست بالذاكرة الوجدانية . ثم التحليل العقلي

للتجربة . وتنتهي بالتعبير الفني البالغ التعقيد ، الذي يستمتع بأقصى درجة من العصرية . وهكذا نجد لدينا عملا فنيا متشابكا ، رجب الجنيات . هو أشبه ما يكون بالكاتدرائية ضخامة وتشعبا . ولعل هذا هو ما جعل بروسه بقرن العمل الروائي دائما بالبناء المعاري . وفي ختام هذا الجزء يكتب « أنثوية جيسون » المحاضر في جامعة هولوواي بالمجلد مقالاً خاصاً للمجلة . يطرح فيه بعض ملاحظات عن القصة والفكاهة . وهو يبدأ بتسجيل ملاحظات « جورج ميرديث » على شخصيات مولير التي تعكس تناقضا كبيرا بينها وبين المجتمع ، فتتيح نوعاً من المشاركة الراقية . وتعرفنا سائراً لكل ما هو نقبض للاجتماعي . والفصحك - كما يقول « برجمون » - يكون عقاباً تقويمياً يوقعه المجتمع على الفرد غير الاجتماعي . ومن ثم يقدم الباحث عدداً من أمثلة الانحراف عن معايير التنظيم في النصوص الكلاسيكية ، من شأنها أن تثير الفصحك . كاللبس اللغوي ، والحفاقة ، والثرثرة ، والتركيز المفرط أو الإسهاب المفرط . . . إلخ على أنه ليس هناك شيء كوميدي - هائي - فالفصحك يخضع للعوامل الاجتماعية بقدر ما يتأثر بالظروف النفسية . وأيضاً فإن معايير الثقافة هي التي تفرض علينا موضوعات الفكاهة . أما الفكاهة في النص غير الكلاسيكي فتقوم على نوع من العبث بتقاليد النص الكلاسيكي وقوانينه وطريقته في تناول . وعلى العموم فمن النادر أن يوجد نص كلاسيكي أو نص غير كلاسيكي بطريقة قاطعة . كما أنه من النادر - بناء على هذا - أن يفتب أي من نوعي الفصحك من أي رؤية غيباً كاملاً .

ثم يأتي المحور الرابع والأخير ، مشتملاً على مقالين : أولهما يفتب بنا على الرواية المصرية في أول الطريق . والثاني في منتهاه . في المقال الأول تعالج الدكتورة ليل عثمان ظاهرة « التناقض » في موقف المخطوطي . بين ما عربه من قصص أوربية وما وضعه من قصص من تأليفه . فقد لاحظت الكاتبة أن كلا النوعين من القصص يدور حول موضوع واحد هو الحب . وما يكون بين العشاق من مشاعر وعواطف . لكن بنية القصص المترجمة تقوم على أساس أن حبا عينا يقع بين طفلين نشأ معا في جنة الطفولة . ثم تنفجر فيها - عند بلوغها سن الشباب - الرغبة الجسدية فتخرجها من جنة البراءة . وعند ذلك تحمل عليها اللعنة . ثم يكون الموت حلاً لكل المشكلات . أما قصصه الموضوعية فقد كانت - على العكس من ذلك - قصصاً أخلاقية ، تهاجم سفور المرأة ، والانفاس في اللهو ، وكل مظاهر الحفارة الأوربية . وهي تبدأ دائماً بحياة رجل وامرأة يعيشان في سعادة . ولكنها ما تلبث أن تتحطم على صخر الرغبة في تقليد أوروبا . لتنتهي القصة بعقاب صارم ينزل بالمثل . وهكذا تتناقض القصص المؤلفة في بنيتها مع القصص المعربة . ومن ثم تنتهي الكاتبة إلى أن المخطوطي الذي كان يرفض في قصصه المؤلفة النموذج الأوربي هو نفسه الذي يهتم بترجمة هذا النموذج وطرحه على القارئ العربي .

أما المقال الثاني الذي يتم هذا الجزء وينتهي « ملف » العدد كله فهو مقال الدكتور صبري حافظ عن « قصص يحيى الطاهر الغلوبية » . ويلاحظ الكاتب أن أدب يحيى الطاهر عبد الله القصصي في عمومته يترج إلى الإلهات من أسر القصص التقليدية . مستجيباً في ذلك - عن وعي - لتعدد واقعه وتراكبه . وقد تجلّى ذلك لديه في إنشاء لغة جديدة لها تراكيبها الخاصة . وإحالاتها المتميزة . وفواعدها في التقديم والتأخير . ومن خلال هذه اللغة خلق الكاتب علماً يتميز بالجدة والصلابة وعمق الحس ، مليئاً بالحركة والحياة والصراع . ومن ثم فإن قصصه الطويلة المتوالية « الطوق والإسورة » ، « الحقائق القديمة » ، « وه تصاور » . . . تشير جميعاً إلى محاولة الكاتب التعبير عن عالم جديد ، في الوقت الذي تعكس فيه ما في المصير الإنساني من مأساوية . وما يحيط به من تشاؤم .

وإذا انتهت مقالات الملف تطالمتا بقوة العدد التي شارك فيها عدد من كتاب الرواية الجدد : وفيها يطرحون همومهم وتصوراتهم للفن الروائي كما يكتبونه وكما يريدونه أن يكون . ويل هذا استطلاع لفن الرواية من خلال تجارب الجيل الأسبق . يقدم ما يمكن أن يعد شهادة عليهم . ووثيقة تاريخية لها خطرها . أما الجزء الخاص بالواقع الأدبي فيقتصر - كالمعتاد - تجربة نقدية في رواية « الأرض وفونهارا » . ثم عرضاً نقدياً لطائفة من الروايات المعاصرة ، الجزائرية والسودانية والسورية والفلسطينية والمصرية . وعرضاً نقدياً لكتاب « ألف ليلة وليلة » - تحليل بنوي . ثم تطرح علينا السوريات الإنجليزية والفرنسية موضوعات في الفن الروائي على جانب كبير من الأهمية . فضلاً عن عرض لرسائل جامعية حديثة ، تتعلق بفن الرواية .



مرکز تحقیقات کتاب و اسناد ملی



لشكركم ألف شكر

في

التراث العربي الحكيم والفكر المميز

(١)

وما كان من جوانب القصص في دراسة تراثنا العربي أن الباحثين المتخصصين لم ينظروا إلى دراسة تلك الثروة الهائلة من التراث القصص العربي دراسة فنية عميقة ، فقد درج على دراسة مادة التراث العربي بعيداً عن تلك الثروة الأدبية الفنية . وحسبنا من دراسة التراث العربي أننا ندرس تطور لغته المنطقية من كاسية إلى آخر أو من جبل إلى جبل .

ولما بلغ إذا فلنا إن واقع الحضارة العربية لا يتمثل بوضوح كامل إلا من خلال دراسة تلك الثروة الهائلة من القصص . وذلك إذا ما درس هذا الركام الهائل دراسة موضوعية علمية . نسحو إلى جمعه من بين ثنايا الكتب ونصيبه . ثم دراسة ظواهره الفنية من ناحية الشكل وانباء المربط بين الحياة والصكر أمداً ، هذا فضلاً عن دراسة وظيفته التي تمثل ظاهرياً في الحرص على روايته وتدوينه إما في ثنايا الكتب ، أو في كتب تنفرده . وإن دلت هذه الوفرة من الثروة القصصية على شيء فإما تدل على أن القصص كان يشارك الحياة حركتها

نبيلة إبراهيم

وكانت الرغبة في التأمل جرياً وراء الحكمة القائلة : لا أظيب من النظر في عقول الرجال . وقد كانت هاتان الرغبةان مستقرين في كيان كل عربي ، وكانت الدافع الحقيقي وراء حركة القصص المستمرة . ومنها تكن درجة الخيال أو الواقع فيها يروى من قصص ، فإن الإنسان العربي كان معداً إعداداً حسياً لأن يكشف الحقيقة فيها وراء النص . وكانت هذه الحقيقة من الثبات بحيث إنها كانت تقع جبا إلى جيب مع حقيقة القسم والقانون والعقيدة

ولم تكن الحضارة العربية حضارة منعقة على نفسها ، عمى أنها لا ترى التكامل إلا في داخل محتوياتها ، بل كانت حضارة متعنية ، حضارة بدأت من مرحلة أولية أو ربما بدأت من مرحلة الصغر ، ثم فصحت أبوابها لتستقبل كل جديد . فإذ أعصبتها تتركهم تركها لا يعرف حدوداً له إلا في المستقبل

وإذا كانت الحياة حركة بين الماضي والحاضر والمستقبل . فإن القصص كان يستمد من الماضي ومن الحاضر من أجل المستقبل . أما الماضي ، فبحث إنه يعد الزمن الوحيد القابل للتذكر ، ومن ثم كان الزمن القابل للتأمل . فقد كان يمد الإنسان العربي بالحاجج البطولية وبالصراخ الإنسانية الرائعة . وأما الحاضر . فلأنه يعد دائماً لحظة فتر ، هذا كان يمدد بواقع الحياة وما فيها من تفاعلات كائنة تحت السطح . حتى إذا جاء المستقبل . فإنه يعي عملاً برصيد هائل من مواد « التأمل » و « لقنو » . فيحيل هذا كله إلى واقع آخر . هذا ، فإن القصص في التراث العربي ، يكن مجرد سببة أو متعة . كما لم يكن مجرد تعبير عن رغبة فردية يرمي « قصصاً » يرد أن يفتها وأن يضع بها غيره . بل كان عنصر حركة يعي . تسير لكي يعبر كل فرد في المجتمع حظه سببه أو بالآخرى حقيقة نظام الحياة .

لقد كانت الرغبة في الاستماع جرياً وراء قول الشاعر

ومعكنا أن يقول تعبير آخر إن الحضارة العربية لم تكن حضارة بارادجانية ، أي تلك التي تلعب فيها النصوص حول تركيبة فكرية

فأنت أن أرى الدبار بطرق
لنعمل أمي الدبار بسمعي

واحدة . كما هو الحال في الحصار الهندية أو حتى الحصار الفرعونية . بل كانت حصارة سيستجانية ، فتراص فيها الوحدات المتوعدة ليعبر كل منها عن حقيقة في حد ذاتها . وعندما تراكم النصوص المعبر عن الحقائق على هذا النحو ، تترى النصوص ثراء كبيراً في معناها ودلالاتها . ويصبح ذات كفاءة إشارية عالية

فقد كان من الممكن أن يكون لكل موقف قصة . وكانت كل قصة تعمل من الرموز الإشارية ما يمكن أن يستوعب حركة الفرد والمجتمع . أو لقن حركة فكر الفرد في إطار الحركة الدينامية للمجتمع

حكى أن الأصمعي مر بمغبرة فوجد حجراً قد كتب عليه هذا بيت من الشعر

أيا لعنتم العشاق بالله عجزوا
إذا حل عشق بالهن كيف يصنع

فكتب الأصمعي تحت

يسداری هواه ثم یکنتم سره
وبجمع من کل الأمور وبجمع

فعاد في اليوم التالي فوجد مكتوباً تحت بيت

وكيف يسداری والهوى قاتل الفنى
ول كل يوم قلبه ينقطع

فكتب الأصمعي

إذا لم يجد صبراً لكمان سره
فليس له شيء سوى الموت أنفع

فعاد في اليوم التالي فوجد شاباً ملقاً على الأرض وقد فارق الحياة وقد كتب على الحجر .

سمعتنا ، أظننا ، ثم متنا ، فلبثنا

سلامي إلى من كان بالوصل يجمع

ولم يكن العربي يقف إزاء هذا النص ليشارك ما إذا كانت هذه الحكاية قد حدثت أم لم تحدث . وما إذا كانت صليفاً أم كذبا . أو أنها تعد إحدى حكايات الحب المدري الكثيرة التي أخذت طابع الخيال . كما يمكن أن تكون نظرتنا القاصرة إليها اليوم

ولو كان الأمر كذلك لما ظلت هذه الحكاية تزوي ثم يكون لحرص على تدوينها . بل إن هذه الحكاية كانت هم المستمع أو القارئ بوصفها نصاً متكاملًا له بداية وله نهاية ، ويحتوي على حوار مبادل بين موقفين متعارضين ، أي بين شخصيتين ، إحداهما تمثل الدلالة المرجعية ، أي تمثل صوت المجتمع ، والأخرى تمثل الدلالة التعبيرية ، أي تمير الذات عن موقفها . وبين الحوارين يعيش التناقض ويستوعب ويستحسن المعنى الذي يروقه .

ولقد وجد أن شاهد المرحعي نصاً مختوراً في الحجر عذوقه . ولقد بهانه الخيانة التي هيأت للشخصية القصصية لأن تستشهد . وبعل هذا يشير إلى معنى احتفاء الشخصية جسداً وبناء روحها صوت . وفي هذا الموقف بين الحياة والموت . أو بين اليأس والأمل . ثم حوار بين المصارع الاجتماعي . فصاءت وجادت . وكما لم يكن تسمع صوت الصوت الآخر الذي لم يستطع أن يفهمها . وما حدث هذا حدث سائس بين معيار اجتماعي ثابت لأنه نظام . وموقف مردى حجر من ناحية عن تحريك هذا النظام ، كما صحر عن التوافق معه من ناحية أخرى كان هذا معنى الوصول إلى حالة السكون وانصمت لطقس . وهنا تلتقي نهاية الحكاية ببدايتها . فتستلم الشخصية القصصية المهولة في النهاية للمصير الذي كانت تتردد في الاستسلام له في البداية . تاركة الخليفة محفورة على الحجر . تماماً كما نحر الحصارات على الأحجار لتكون شاهداً عليها للأجيال التي تتعاقب من بعدها

وإذا نحن استبعدنا لأنفسنا أن سنقصي الأبعاد الدلالية هذا النص . فإننا نقول إن هذه الحكاية الموجزة البليغة تحسد حركة الحياة بين الفرد والمجتمع . فالحياة تستمر مادام الحوار دائراً بين طرفين . حتى إذا انقطع الحوار لبس من الأسباب ساد الحياة السكون وانصمت . ولا بالغ إذا قلنا إن القصة كان يمثل بحق لغة التماهي بين الفرد والمجتمع ، أي إنه كان يمثل . كما قلنا ، حركة الحياة .

وعندما يصبح القصة ظاهرة بحيث يسمعه السامع فيما يجلس . وبقراء القارئ أيها تصفح كتاباً . فإن القصة صندد يعنى أسلبة العلاقات الاجتماعية المتداخلة بين الأفراد . وذلك من خلال الاستخدام الرمزي للأشياء والأفعال . أي من خلال إجراءات هبة اقتصادية محددة . تتبع للفرد أن يستوعب في ذاكرته وفي شعوره الباطني إدراكاً مهيماً . ولكنه فعال ، للطواهر المرتبة وغير المرتبة . التي تعد القوى الكامنة المحركة للحياة

(٢)

وكان العرب قد ورثوا براهن أسطورة . حواراً مرصداً حياة بصحر . محدودة ظلاً اتسعت آفاق الحياة . بدأوا يستعملون صوراً شتى من المصروف وانتحارب الإنسانية عندئذ ترحل عالم الحرفة والأساطير تصبح أعمال لعالم آخر براق . يتركز على الواقع ويتبعه فيه في الوفاء نفسه . ذلك أن حدود الواقع لا تكن لتفسر ما يجاور أحداثه منطمة . وعندئذ يأتي النص ليصور هذا الشيء . يعرب ندى قد يسبح في عريته حد الإيجار . بطريقة من التعليل الملقح . ويمكننا أن نقول إن نص في هذه الحالة هو الذي يقف بالإنسان على عتبة تمثل الحاجز بين الطبيعي وما فوق الطبيعي . أو هذا العالم والعام الآخر ، أو الحدود والنص والإنسان بطبيعته يرفض أن يفتى إحساسه بالعام الآخر مهما كان انهاده للواقع . بل إنه يحشى أن يسى هذا العام الآخر . وهذا فهو يحرص على أن يظل مرتبطاً بهذا المهول على نحو ما

وهنا تنشأ أعماط جديدة من النص . تكشف للإنسان عن مشكلات وجوده من ناحية ، وتصدر هذه المشكلات للعام الآخر من

ماحية أخرى . لكني نجعل وراء كل ظاهرة مرئية ظاهرة أخرى خفية ،
ونجعل لكل من صامة تأتي من قبل العالم الآخر وهكذا تظل تجارب
الحياة اليومية تحي معها دائما الشيء الغريب الباهر ، بل الخطير ، ثم يأتي
العصر بعظم هذا الفكر عندما يجعل مقياس الواقع ناقصا إلا إذا قيس
بمقياس ما فوق الواقع . ولا يعجز القصص قط في أن يجد للمعيار الآخر
ليقيس به واقع ، إذ إن رصيده من ذكريات الماضي أصبح هائلا ،
وهو لا يد أن يجد فيه لمادة التي تسعه في أن يصح المعلوم إلى جانب
مجهول . و شيء الكتيب إلى جانب الشيء الباهر في قالب قصص
معتصم . ولكنه يعين من اسحر عندما يجعل الفرد يطمئن إلى الحياة
بعد أن يعيشها في رؤية كوية موحدة

فقد روى «أن موسى اجتاز بحسب ماء في صحح جبل قوصاً ثم ارتقى
جبل بصل ، إذ أقبل فارس وشرب من ماء العيون وتركها كباية
درهم . فجهاد بعده راعى عن فرأى الكيس فأتخذه ومضى . ثم جاء
بعده شبع عليه أثر البؤس والسكنة ، حل ظهره حزمة حطب . فسلط
حرمة هناك واستبقى ليشريح . فما كان إلا قبيل حتى عاد الفارس يطلب
كيسه . فلم لم يجده أقبل على الشيخ ، يطالبه به . فلم يزل يصرخ حتى
قته . فقال موسى : يارب ! كيف العدل في هذه الأمور ؟ فأوحى الله
عز وجل إليه : إن الشيخ كان قد قتل أبا الفارس ، وكان على أبي
الفارس دين للأحرار مقدار ما في الكيس ، فعجز يهبه القصص
وقضى الدين ، وأنا حكيم عادل . » (١١)

لقد جمعت هذه الحكاية بين الماضي والمستقبل في لحظة الحاضر ،
لأن الحاضر هو الذي يريد الإنسان أن يطمئن إليه . ولهذا فنحن لا نعرف
شيئا من الماضي إلا بمقدار الإشارة ، ولا نعرف شيئا عن المستقبل إلا
بمقدار الخدس . أما في اللحظة الراهنة ، فقد أخذ كل من الطرفين حقه
بمقدار ما يستحق ، أو بالأحرى بمقدار ما قدره الحق الإلهي . وقد
كانت هذه الأعمال جميعا تستغل عبهولة السبب لو لم يتدخل موسى
ليكشف عن السر الذي يقع وراء هذه الأعمال التي تتم في عالم الواقع .
وأفقد تدخل موسى هنا بصالح المنع إلى الحكاية ، إذ يمكننا أن نصور
بفارس وقد وقف حائراً في نهاية تجربته بعد أن قتل رجلاً من ناحية ،
وفقد ثروته من ناحية أخرى ، دون أن يعرف لهذه الأعمال معنى سوى
المعنى العشوائي

ورعنا كان وراء هذه الحكاية رصيد ديني لمتابعة القصص في
تشكيل حكايته . وليس الرصيد الديني وحده هو الذي يستحق منه
القصص المادة التي تبني على تحليل الأمور تحليلاً يربط بين الحسنى
وانتراسندتلى في وحدة واحدة من التعبير ، فالروايات كثيرة ، وللمعنى لا
يصب

فقد ركبت رجلاً من أصمها «ديون ونفقة هيال عجز عنها .
فعاد أصمها ، ودارت به الدوائر ، حتى ركب البحر مع بعض
التجار . قال : فتلطممت بنا الأمواج حتى جعلنا في دردور بحر فارس
المشهور ، فاجتمع التجار إلى للعلم وقالوا : هل نعرف لأمرنا مخلصاً ؟
فقال الصم : يا قوم ، إن هذا دردور لا ينخلص منه مركب إلا ما شاء

الله تعالى . فإذا صحح أحدكم بنفسه لأصعابه ، وأنا أبدل جهدي لعل
الله علفنا . فقلت أنا : يا قوم كلنا في معرض الهلاك ، وأنا رجل
مستم من الشفاء وكنت أتمنى الموت . وكان في السفينة جمع من
الأصمهايين ، فقلت لهم : احلفوا أنكم تقضون ديوني وتحسون إلى
أولادي وأنا أفديكم بنفسى . فأجابوا إلى ذلك ، فقلت لنسعى : بماذا
نأمرى ؟ فقال : أن تقف على هذه الجزيرة . وكان قرب الدردور جزيرة
مسيرة ثلاثة أيام بلياليها ، ولا تفر عن ضرب هذا الدهل . فقلت لهم :
أصل ذلك . فحلفوا لي أيماناً معتظه على ما شرطت عليهم ، وأعطوني من
الماء والزاد ما يكفي أياماً وأنا على طرف الجزيرة ، فذهبت ووقفت ،
وشرعت في ضرب الدهل ، فرأيت المياه تحركت ، ووجدت المركب وأنا
أنظر إليه حتى غاب عن بصري . قال : فلما غاب عني المركب جعلت
أتردد في الجزيرة ، فإذا أنا بشجرة عظيمة لم أر أعظم منها ، وحليها شبه
سطح غليظ . فلما كان آخر النهار أحسست بهدة شديدة . فإذا طائر م
حيواناً أعظم منه ، جاء ووقع على سطح تلك الشجرة ، فاحتضت منه
خوف أن يصطادني ، إلى أن بدا ضوء الصباح ، فقص جناحيه وطار .
فلما كانت الليلة الثانية جاء ووقع على عشه ، وكنت أيضاً أيساً من حيوان
ورضيت بالهلاك ، ودبوت منه ، فلم يتعرض لي وطار مصباحاً بها
كانت الليلة الثالثة ، فهدت عنده في غير دهشة ، إلى أن نقص جناحيه
جد الصبح . فتمسكت برجله ، فطار أسرع طييراً إلى أن ارتفع النهار .
فنظرت نحو الأرض ، فما رأيت سوى لحة البحر ، فكادت أترك رجله من
شدة ما نالني من التعب ، فحملت نفسي على الصبر ، إلى أن نظرت نحو
الأرض ، فرأيت القرى والعمارات ، فلما من الأرض وتركتني على صبرة
نمن في يدر لبعض القرى ، والناس ينظرون إلي . ثم طار نحو الهواء
وغاب عني . فاجتمع الناس إلي وحملوني إلى رئيسهم ، فأحضر لي
رجلاً يفهم كلامي ، فقالوا لي : من أنت ؟ فحدثتهم بحديثي كله .
فتمتعوا مني ، وتبركوا لي ، وأمر الرئيس لي بمال ، عفت عندهم
أباماً ، فثبت يوماً إلى طرف البحر أنفجر ، فإذا قد وصل مركب
أصحابي . فلما رأوني أسرعوا إلى سائلين عن حال . فقلت لهم : ماؤهم
إني بدلت نفسي لله تعالى ، فأفقد بطريق عجيب ، وجعلني آية
لناس ، وورقني المال ، وأوصلني إلى المقصد قبلكم . » (١٢)

فهذه الحكاية مزجت كذلك بين الواقع والخيال . والواقع مستمد
من تجارب الحياة ، أما الخيال فهو مستمد من رصيد هائل من القصص
الخرافية . على أن المنع وهو يستمع إلى هذه المعامرة المعبية ، لا يقف
عندها ليفكر فيها في حد ذاتها ، بل إنه يقف عند خاتمة التجربة التي
تمثل في انفراج الأزمة بالسبب للفرد والجماعة في آن واحد . فلو لا الفرد
ما بحت الجماعة ، ولو لا الجماعة عانى الفرد هذا الجراء بل التمويص
الكبير . فلقد كان الفرد يعيش مع الجماعة في مغامرة واحدة في بداية
الحكاية . ثم ظهر عنصر التهديد في حياة الجماعة كما ظهر مضاعفاً في حياة
الفرد ، إذ كان يتهدده ما يتهدد الجماعة ، بالإضافة إلى ما كان يتهدده
على مستوى حياته الخاصة . والواقع أن ما كان يتهدده على مستوى حياته
الخاصة يشير في الوقت نفسه إلى ما كان يتهدد المجتمع على مستوى الحياة
الاجتماعية . وعبرة الفرد : كنت قد مستم من الشفاء ، وكنت أتمنى
الموت ، إنما مثل عجز المجتمع عن سد احتياجات الفرد . وهذا يمكننا

أن نقول إن التهديد تمثل في الحكاية على مستوى كوني وعلى مستوى اجتماعي . وتنشئ الحكاية بزوال التهديد على المستوى الفردي والاجتماعي معاً ، وذلك عندما ارتضى كل طرف أن يكون في نقطة الطرف الآخر وعندما زال التهديد كلية عاد الفرد لينضم إلى الجماعة مرة أخرى ، ولكنه انضم إليها في هذه المرة في جو صادم الاطمئنان وتعمقت فيه التجربة .

(٣)

لقد كان القصة في الحياة العربية بمثابة الأداء التمثيلي الذي يشط أحس الخيال في الإنسان ، ويكون عامل تكييف مستمر لسلوكه الاجتماعي^(٣) . وليست وظيفة الأداء التمثيلي مجرد توصيل الأخبار أو معلومات ، بل إنها الإثارة إلى حد المشاركة الفعالة بين رسالة ذات معانٍ متشابهة وبين المستمع أو القارئ . وعندما تتكرر الرسالة في أكثر من صيغة ، فإنها تصبح موحدة لدى الجماعة . وفي هذه الحالة يمكن القول إن المجتمع صاحب الرسالة قد نشط الجهاز الرمزي عند الإنسان بهدف إثارة حالات فعالة على المستوى الاجتماعي . وتمثل هذه الإثارة في نوعين من الاستجابة يحدثان معاً وفي آن واحد : استجابة معرفية واستجابة تأثرية . وتوازي الاستجابة للمعرفة الرؤية الكونية عند الفرد والجماعة ، كما توازي الاستجابة التأثرية حس الإنسان بمجموعة القيم التي يعيش في إطارها . وعندما يحدث القصة أو الرسالة التي يحملها القصة فعلها ، عدلده يعيش الإنسان في حلقة دائرية بين الاستجابة المعرفية ورؤيته الكونية من ناحية ، واستجابته التأثرية وحسه بمجموعة القيم من ناحية أخرى .

ويمكننا أن نقول بناء على ذلك ، إن الفرد في هذه الدائرة الثقافية الفعالة لا يطور الثقافة بقدر ما تطوره الثقافة ، إن القصة الذي يعد جزءاً لا ينفك عن هذه الدائرة الثقافية ، لا ينقل المعرفة ، بل هو بالأحرى يعلم بناء المعرفة ، إذ إنه يعد مجموعة من الرموز البارادجماية ، التي لا يتحدد مغزاها إلا بالكشف عن المعرفة الضمنية التي تقع في غلبتها . وهذه المعرفة الضمنية هي التي توجه النص من الحسنى إلى المعسرة ، ومن الخاص إلى العام ، ومن الخلق إلى الكل

وخلاصة القول إننا إذا كنا بإزاء تعهد وظيفة هذا النمط من القصة في الحياة العربية ، فلا بد أن نميز بين عطين من المعرفة : المعرفة الدلالية للأشياء والمعرفة الموسوعية . إن الأولى تتحدد بتعريف الشيء أو إبراز علاقته بغيره ، أما المعرفة الموسوعية فهي غير محددة ، لأنها ترتكز على رصيد هائل من المعارف المسبقة ، التي يجتريها الإنسان من الماضي والحاضر . وتعد الرموز الإنسانية المتولدة من أهم محتوى المعارف الموسوعية ولا يقف التشكيل الرمزي للأشياء والأفكار عند حد ، ولكنه متصل مع حركة الفكر البشري . ويقدر ما تتحرك الرموز داخل الإنسان فتخرج مشكلة على نحو تعبيرى ما ، يكون ذلك عامل إثراء للمعارف الموسوعية لدى الإنسان

وتعد ثروة القصة في التراث العربي ، في كمها وفي حركتها المستمرة على المستوى الاجتماعي ، بمثابة عملية استدعاء للمعارف الموسوعية لدى العربي وكل استدعاء جديد يتطلب بالضرورة تشكيلاً جديداً يستقي من

للمعارف القديمة أو من حصيلة التجارب اليومية . وفي هذه الحالة لا يكون القديم قديماً لأنه لا يحسن إلا من خلال بصر الحياة المعاشة وقد كان كل فرد في المجتمع العربي مهياً عن نحو ما لاستدعاء معارفه الموسوعية من خلال عملية القصة ، فهو إما قاص وربما مسمع . فالذي كان يحسب الآفاق كان يعود ليجلس إلى من يقع في عفر داره ، ويمارس حرقته في إيقان . وكان الحلقة كانت تجمع بين الحرف للفتنة في وحدة واحدة . حرفة القصة وحرفة الاستماع ، وحرفة الصنعة . وفي هذه الحلقة يكون القصة لغة تبادل التجارب ، ولغة التجارب المعنى التام بين القاص والمستمع إليه ، أو لنقل بين الحكاية والمستمع إليها . وإذا كنا قد حددنا وظيفة القصة في التراث العربي عن حد الحرف ، فإننا نحاول الآن أن ندرس لغة هذا القصة ، لنرى إلى أي حد تتفق لغته مع وظيفته .

(٤)

وود أن نقول بادئ ذي بدء ، ونحن بصدد الحديث عن لغة القصة في التراث العربي ، إن دور القاص أو الـ « هو » الذي يقص متوارياً وراء الأحداث والأفعال في أي نمط من القصة ، فردياً كان أم جماعياً ، يتحكم تحكماً كلياً في شكل القصة ولغته ، أو بمعنى آخر ، يتحكم في طريقة السرد وفي أبعاده اللغوية والدلالية والإشارية^(٤) . ولهذا السبب وحده كانت لغة القصة بعيدة عن لغة المسرح وعن لغة الشعر . فالمسرح يبدأ بالحوار وينتهي بالحوار ، أي إن النصوص المسرحية تقف وحدها في الصدارة ، وفي الشعر يقف لنا الشاعر ولغته ورؤيته في الصدارة . أما القصة فقد جمعت لغته بين لغة الحوار المسرحي ورؤية القاص في وقت واحد . وعلى الرغم من أن الإنسان خلق ومعه غريزة القصة ، إذا استطعنا أن نسميها غريزة ، فإن القصة لم يقف شكلاً كما قد الشعر والمسرح . وإنما ترك القصة الحرية للإنسان ، أو بالأحرى لحرية القاص . وكل قاص يهدف متعمداً أو غير متعمد أن يوصل للقارئ أو المستمع رؤية ما . ويتوقف وصوح الرؤية ودرجة تكييفها على مدى تدخل القاص فيما يحكيه إن سلباً أو إيجاباً ، كما تتحددان بدرجة سماحنا لصوته الخفى إن ارتفعاً أو انخفضاً ، جهراً أو هماً ، عابثاً أو حصوياً .

وهكذا يمكننا أن نقول إن لغة كل نمط من أنماط القصة تتحدد بمبارين : طريقة تدخل القاص ومقدار هذا التدخل . بل إن النص يختلف من عصر لآخر من ناحية الشكل ومن ناحية مستوى توظيف اللغة وفقاً لهذين المبرارين . ولهذا فإن أول شيء يبحث فيه ونحن بصدد بحث في لغة القصة في التراث العربي ، أن نبحث أولاً عن القصة في القصة ، وهذا البحث يقودنا بالضرورة إلى شكل القصة أولاً ثم إلى نمته ثانياً

والقاص في القصص العربي هو ناقل تراثه ونقل تجاربه وتجارب الجماعة . وهو ينقل كل هذا إلى مستمع أو قارئ وهو مدرك تماماً لوجود هذا المستمع أو القارئ بوصفه مشاركاً أساسياً له في عملية القصة وعندما تكون العملية القصصية مشاركة عملية بين طرفين ، فإن القاص يعرف أن ما يحكيه يتعدى القصة إلى الإثارة وتحريكه مكون المعارف

الموسوعية لدى المستمع ، بحيث يبرز المستمع ما يسمعه برصيده من معرفته من ناحية ، ويكون قادراً على الربط واستدعاء الدلالات وترجمة الإشارات اللغوية من خلال تشييط حسه الإبداعي من ناحية أخرى .

القاص يرد عليه أن يحكى وأن يثير ، أما المستمع فعليه أن يترجم ما يسمعه إلى قيم تشبه إلى الواقع بقدر ما تشبه إلى الرؤية فوق الواقعية . وهذا كانت عملية الإثارة هي الهدف الذي يهدف إليه القاص ، فإن ما يحكى يسمى أن يكون كذلك مثلاً . وهكذا تنتهي إلى أن مهمة كل طرف من الأصناف الثلاثة في عملية القاص في التراث العربي ، ومعنى بذلك القاص والمستمع والنص ، كانت واضحة ومحددة ، بل إن مشاركة بينها كانت تفقد على قدم المساواة .

أما القاص فعليه أن يقلص نفسه ثم يتعد ، وكأن النص بعد ذلك معد لأن يحكى نفسه ، فليس عليه أن يتدخل في تخيل قصى للشخص ، بل يعمل الشخص وأحواله تابعة للأصناف .

وتبرز المشكلة عندئذ من خلال تنافس الأصناف التي يرتبط بعضها ببعض إما من طريق الإضافة أو من خلال العلاقة السببية . وعندما يصل لقاص إلى نهاية حكايته يكون العمل الأخير قد وضع خاتمة لصلية تصعيد الأصناف وتركها . دون أن يكون القاص قد تمسك بإيراد عمل معين ، أو توقف ليرصد أثر الفعل في الشخصية ، أو ليرصد الشخصية ليرصد حساباتها مع الأصناف . وإنما تفقد الأصناف على قدم المساواة من حيث إن كل عمل يؤدي وظيفته في النص . وبناء على ذلك فإنه إذا كانت الشخصية (أ) تنظر إلى العمل (ب) ، فإن ما يهم القاص ليس هو (أ) بل هو (ب) (١) . كذلك فإن المستمع أو القارئ لا يتم في الوقت نفسه بالشخصية أو انفعالها الداخلية ، بل يود أن يعرف الفعل ونتيجته ، وتكون الشخصية عندئذ مجرد وسيلة لتحريك الفكرة .

وكي يتعد القاص عن الكشف عن الأبعاد النفسية للشخصية ومفاعيلها مع الأحداث . فإنه يتعد في الوقت نفسه عن إيراد المزي في الحكاية ، أو حتى التمسح به . إن مهمته تنتهي عند حد السرد المنظم المدقق ، وعلى القارئ بعد ذلك أن يستخلص منه ما يراه من مزي بعد أن يستوعب الحكاية ، وبعد أن تخرج في أثناء السرد بتسج فكره ورصيده المعرف والخصاري .

وربما كان من الأفضل أن نأتي بمودج قصصى نحاول من خلاله أن نشي كيف تنوع الأدوار بين القاص والحكاية والمستمع أو القارئ تنزدي في النهاية وجميعها على نحو ما شرحنا . والحكاية التي تأتي بها واردة في كتاب أخبار الحكماء لأبي الفرج ابن الجوزي .

«وقال المؤلف أيضاً ، طعن عن عصب الدولة أنه كان في بعض أمرته شاب تركي ، وكان يقف عند روضة ينظر إلى امرأة فيها هالت امرأة ترووحها . قد حرم عن هذا التركي أن أتطرق في الرواية . فإنه طول إنهم ينظر إليها وليس في أحد . فلا شك الناس أن في معه حديثاً وما أدى كيف أصبح فقال وجهاً اكتفى إليه وقعه وهو فيها . لا معنى لوقوعك . فتعال إلى بعد العشاء إذا عمل الناس في المظلمة ، فإن حلف الباب ثم قام وحفر حفرة طويلة حلف الباب ووقف له بها جاء

التركي فتح له الباب فدخل ، فطعمه الرجل فوقع ، وطعنوا عليه . وبق أياماً لا يدري ما خبره . فأتى عنه عصب الدولة فقبل له ما سأل فيه . فخير فارال يعمل فكره إلى أن يمض يطلب مؤذن للمسجد المحاور لتنت الدار ، فأخذه أحد عبيق في الظاهر ، ثم قال له : هذه مائة دينار . حدها وامتل ما أمرك . إذا رجعت إلى مسجلك فأذن الليلة ببيل واقعد في المسجد . فأول من يدخل عيك ويسألك عن صبب إنعدي إليك فأعلمي به . فقال : نعم . فقبل ذلك ، فكان أول من دخل ذلك الشيخ . فقال له : قلني إليك ولأني شيء أراد منك عصب الدولة ؟ فقال : ما أراد مني شيئاً ، وما كان إلا الخير . فلما أصبح أصبح عصب الدولة بالحال صحت إلى الشيخ فأخبره . ثم قال له : ما فعل التركي ؟ فقال : أنصتلك ، لي امرأة ستيرة مستحنة ، كان يرصدها ويقف تحت روضتها ، فضجعت من خوف الفصيحة بوقوفه ، ففعلت به كذا وكذا . فقال : اذهب في دعة الله فما سمع الناس ولا قلنا . (٢)

فالقاص في هذه الحكاية أكد وجوده في مطلعها بوصفه راوياً لها ، وذلك من خلال عبارة «قال المؤلف» ، ثم عبارة «بلى» . ثم سلم القاص عملية القاص للحكاية ، ملتزماً بأصول قواعد القاص المصطلح عليها آنذاك ، وهي السرد المتتابع الذي يتخلو من التعميق ومن التركيز على الدوايح الداخلية للشخصية المحكى عنها . وقد اختار لقاص من رصيده الذي يحفظه ما يربح المتلق المشارك في تلقيه من ناحية ، وما له وظيفة اجتماعية صالحة من ناحية أخرى . وتسير مشاركة القارئ مع عملية القاص خطوة خطوة ، بحيث تنطبع كل حركة في الحكاية في نفسه مباشرة ، مختلطة بمحسنة تجاربه وموقفه من المجتمع والحياة . وعندما تنتهي الحكاية بهذه النهاية المفتوحة المتمثلة في عبارة عصب الدولة : «أذهب في دعة الله ، فما سمع الناس ولا قلنا» ، يأخذ القارئ أو المستمع في تحريك الأحداث داخل نفسه ، فيعيد تشكيل العلاقات بين الحاكم والرهبة ، وبين الناس بعضهم بعضاً ، وبين مغير الحق والباطل ، والرحمة والقسوة ، إلى غير ذلك من القيم التي تمثل نظام الحياة .

وربما أحس القارئ في نهاية الحكاية بعدم الاكتفاء الكلي نتيجة إحساسه ببعض الظلم أو بالأحرى بقسوة في القصاص . وربما ربط بين هذه القسوة وكون الشخصية التي وقع عليها القصاص شخصية تركية لا تنسب إلى المجتمع العربي بصفة وثيقة . وربما رأى ، على عكس ذلك ، الإنصاف كله في هذا الحكم . وكل هذه الاحتمالات تعني أن الحكاية تترك المجال مفتوحاً لمستوعبها لأن ينتهي منها إلى النهاية التي يريد بها . ومضلا عن ذلك ، فإن هذه الافتراضات المختلطة تعني أن الحكاية بهذه النهاية جعلت القارئ يشعر بوجود فائض من الأحداث لابد أن تملأه حكاية أخرى . أي إن الحكاية ، على الرغم من تكاملها الشكلي ، تشعر القارئ بنقص لأنها لم تستوعب المجال كله بكل أبعاده . ولهذا فإن ابن الجوزي يأتي بسلسلة من الحكايات عن عصب الدولة ، واحدة تلو الأخرى . لأنها في مجموعها تمثل موقفاً موحداً . عندما تملأ حكاية بها الفراغ الذي تتركه حكاية أخرى

(5)

انظار نقاد القصة بشكل عام فأعادوا صياغته في تشكيلات جديدة بهدف إبراز أهميتها في عملية القصة . وربما كان أكثر لصيغ شيوعاً ، بل أكثرها ملائمة للتحليل القصصى بصفة عامة ، هو أن النمط القصصى أياً كان نوعه ، يبدأ من حالة الاستقرار أو التوازن ، ثم يحدث تهديد أو نقص إما للسطل أو لأسرته أو للجماعة ، فيتحوّل هذا التوازن إلى لا توازن ، ثم تتحرك الأحداث في اتجاه القضاء على حالة اللاتوازن حتى تصل إلى حالة التوازن الذى بشرط للوصول إليها أن ينقص على الشر .

ويعود إلى قصصنا لنجد مستويها المبدئى القصة الأساسيين ، وهما المبدأ الوصفي للأحداث المتسلسلة ، والمبدأ التحويلي . فليس الغرض من القصة هو تقديم شخصية تاريخية بأوصافها المميرة لها ، مثل شخصية عهد للدولة أو شخصية موسى ، بل إن الهدف من القصة هو الفعل في حد ذاته ، أو بالأحرى مجموعة الأفعال التى تبدأ بحالة التوازن ثم تتطور إلى حالة اللاتوازن ، الأمر الذى يتطلب ضرورة التغيير من خلال أفعال جديدة تقف في مواجهة الأفعال الأولى إلى أن ينتهى الوضع باستقرار وتوازن جديدين .

إن القصة عندما يكون بمثابة الأداء القليل حركة الحياة ، فإنه عندئذ يكون فيه من الصدق والحقيقة مقدار ما في الحياة . وإذا كانت الحياة لا تثرى إلا بالتجارب التى تجعل الإنسان يعيد حساباته دائماً بعد مع متغيرات الحياة التى تلغىه دفعا لأن يعيش حالى التوازن واللاتوازن في أوضاع مختلفة ، فإن ما يثير الإنسان حقاً في أثناء اندماجه في عملية القصة هو أن يرى كيف تتم عملية تحويل الظواهر والأفعال البرية المهندسة للحياة لصالح الفرد والجماعة . وهذا الكيف لابد أن يكون غريباً بمقدار ما يكون الفعل الأول المهدد غريباً ، فما هو مأثور ومعتق في الحياة لا يصلح أن يكون عنصراً قصصياً ، اللهم إلا إذا استطاع القاص أن يسلطه في دائرة ما هو غريب .

ولعلنا نرى الآن إلى أى حد يلزم البناء الشكل لهذا النمط من القصة القصص لأن يقف منه على بعد ، وإلى أى حد ينسجم البناء الشكلي مع دور القاص في سبيل أداء الوظيفة الاجتماعية المطلوبة من هذا القصة .

إن القصة عندما يدور في حيزية مع أحداث الحياة اليومية ، فإن كل حكاية تمثل عندئذ مقطعاً عرضياً أو طولياً في واقع الحياة . وإذا كان الإنسان يعيش واقع الحياة من خلال حصة لا من خلال غيره ، فإنه يريد كذلك أن يحس حقيقة القصة من خلال نفسه لا من خلال رؤية القاص الفردية . وكما أن الإنسان لا يصر الحقيقة في حد ذاتها ، بل يصرها في حركتها الدائرة من الأسوار إلى الألفصل تارة ، ومن الألفصل إلى الأسوار تارة أخرى ، فإنه - على هذا النحو - يتأمل حقيقة الأفعال وهي تتحرك في الحكاية من التوازن إلى اللاتوازن ، ثم من اللاتوازن إلى التوازن . ولا يتم هذا التأمل وهو في حالة من الانفعال ، بل يتم وهو في حالة من الاسترخاء الذهني ، وهو شرط أساسى لفهم ما يعيه ويقال في ذاكرته

على أننا لم نقل بعد كل شيء عن النظام الشكلي لهذا القصة . وقد يحتبط الأمر على القارئ هيرى أن مثل هذا النمط من القصة يقترب كل الاقتراب من التسجيل التاريخى للأحداث ، أى إنه يمكن أن يتدرج ، أو يتدرج بعضه على الأقل تحت مفهوم التاريخ شكل أو بآخر . ولكن كتابة التاريخ لا يمكن أن تتم على هذا النحو ، أى على شكل حكايات ، كل حكاية مفعلة على نفسها وتقف في يورتها شخصية أو أكثر لتحكى موقف أو تمثل فكرة . وهذا ما كان يدركه القاص العربى في وصرح : المهمة كتابة التاريخ تقع على عاتق غيره ، أما هو فإنه يقدم نمطاً أدبياً يختلف عن كتابة الأحداث التاريخية شكلاً ومحتواً .

وربما كان وجه التشابه بين هذا النمط من القصة وبين التسجيل التاريخى للأحداث أن كليهما يلتزم بالسرد المتسلسل دون تدخل من قبل الروى أو المؤرخ ، أى إن كلا من التسجيل التاريخى للأحداث وهذا النمط من القصة يعتمد على الوصف . ولكن الوصف المتسلسل بالأحداث التاريخية لا يماثل الوصف المتسلسل للأحداث القصصية ، ذلك أن التاريخ لابد أن يلتزم بتتابع الأحداث كما حدثت في الزمن . الواقع ، أما قصة فلا يختار الأحداث ، بل الأفعال التى يصلح توظيفها في خدمة فكرة الحكاية . وهذه الأفعال تخبر المستمرة في الزمن الحقيقى إنما ينسجها القاص في إطار الزمن القصصى .

وعلى كل فإن الوصف وحده لا يصنع قصة ، بل لابد أن يصنع وصف الأفعال لمبدأ أساسى آخر للقصة هو مبدأ التحويل ^(٦) . وربما كان من قبيل تكرار المعلومات أن نقول إن « بروب » ، الباحث الشكلي الروسى ، هو أول من أشار إلى طريقة توظيف القصة لمبدأين المبدئين : المبدأ الوصفي للأفعال المتسلسلة والمبدأ التحويلي . ولكن بروب ، كما هو معروف ، كان يبحث أولاً في نمط القصة الشعبى الخرافى . فضلاً عن ذلك فقد أشار إلى مفهوم التحويل في القصة مرة حين يكون صريحاً ومرة حين يكون ضامياً . وهما هنا هذا المفهوم الضامى ، لأنه هو الذى يتفق مع ما نبحثه من مفهوم التحويل .

بعد أن حدد بروب الوحدات الوظيفية التى تستوعب أشكال نفس الخرافى ، والتى بلغ عددها واحداً وثلاثين وحدة وظيفية ، عاد يصر على أن هناك مجموعة من الوحدات الوظيفية التى يرتبط بعضها ببعض البعض الآخر ارتباطاً إلزامياً من خلال التعارض أو التماثل (لا التطابق) وهذه الوحدات لا تأتى متتابعة في الزمن القصصى المتسلسل . فإذا كان هناك وحدة الخروج في سلبية ، فإن هناك في النهاية وحدة العودة . وإذا كان هناك في البداية نقص أو تهديد ، فإن الحكاية تنتهى بروال القصة أو التهديد . وإذا كان هناك انتصار للقوة الشريرة ، فإن البطل يعود يستمر عليها في مكان آخر ^(٧)

وهذا المفهوم الحقيقى للتحويل كما وضعه بروب هو الذى نبحث

(٦)

ومن الظواهر الشكلية متعلّقة إلى الظواهر النحوية لهذا الخط من الفصحى في التراث العربي . وعندما يتحدّد القصة بشكل معين ، وعندما تكون طبيعته متداخلة مع حياة الجماعة في حركتها اليومية ، ويكون استجابة لمطلبها المعنى ، عندئذ يصبح للفصحى لغة متفق عليها من الجميع ، أي إن لغة تصبح تحميها لغة بوصفها نظاماً *langue* ، لا للغة بوصفها استعمالاً فردياً *Parole* - وفقاً لاصطلاحات دي سوسير^(٩)

وإذا كان بعض العلماء قد اصطلاحوا على أن اللغة بوصفها نظاماً لا تكون إلا على المستوى التجريدي ، وأنها لا تصبح حقيقة إلا على مستوى الاستخدام الفعلي لها ، فإن هذا الخط من التعبير القصصى يؤكد أن اللغة بوصفها نظاماً يمكن أن تتحقق على مستوى التعبير الأدبي ، إذا كان الشكل الأدبي لا يتحقق إلا من خلال مجموعة الأنظمة النحوية ، لأنه هو نفسه أصبح نظاماً اجتماعياً ، شأنه شأن اللغة

وأساس النظام اللغوي اسم وفعل وملحقاتها ، وكذلك ملحقها من هذا القصة اسم وفعل وملحقاتها والاسم في اللغة يحل محل أي تحديد ، مما عدا التحديد بالحس . فالولد يتحدّد بحسبه ، وكذلك الرجل أو الشجرة ، إلى غير ذلك . فإذا وصفنا الاسم أو أخبرنا عنه فإنا نصيغ بذلك دائرة التحديد .

وهذا ما يحدث على وجه الدقة في هذا الخط من القصة العربي والحكاية تتحدث عن رجل أو امرأة أو صبي ، ثم نصف هذا الاسم أو نحدد . فيكون التناحر في حكاياتنا الثانية فقيراً بالأساس ، أو يكون التركيبي عظيم لا يرضى الخمرات ، ومن الطبيعي أن الوصف أو الخبر في القصة لا يكون إلا مقدّم ما يكشف عن فكرة الحكاية . وهذا يتجاوز الاسم لدائرة العمدة إلى دائرة خاصة تشير إلى مجموعة عميقة من الناس . ومهما تكن الصفة أو الخبر ، فإن الاسم يظل في إطار الاستخدام اللغوي التجريدي .

وعندما نخرج عن الاسم بصفة فإن هذا يمثل حالة من السكون ولا يدخل الاسم في حالة الحركة إلا عندما يقترن به الفعل . وكذلك يبدأ هذا القصة بحالة من الاستقرار أو السكون ، إذ لا نعرف فيها إلا الاسم والخبر الذي يصف . وإلى هنا يكون الاسم قد أدى وظيفته على مستوى القصة ، مثلاً يؤديها على مستوى اللغة ، فكلامها لا يعود إلى التجريد والشمول ، لا يهدف التعبير عن الظاهرة أو النظام

عن أن نقص لا يثبت من تتعلّق من حالة الاستقرار أو التوازن كما ذكرنا في حالة التوازن . ثم من حالة التوازن إلى حالة التوازن وهذا معنى أن نصل به بتدخل بوظيفته التي نعوم بها على المستوى

اللغوي ، عندما يحيل السكون إلى حركة . وكل حركة في القصة تتطلب فعلاً مستقلاً ، بحيث إن الفعل يبدو مستقلاً في حركته عن الأفعال الأخرى . فقد حدث أن تطور القصة في حكاية التركي من التوازن إلى التوازن عندما حدد التركي حياة الرجل بمراقبته لمرأته على الدوام . مما انتقم منه الزوج وانتفاء من الوجود ، عادت الحركة من التوازن إلى التوازن . وقد كان من الممكن أن تنتهي الحكاية عند هذا الفعل ، ولكن هذا الفعل المصاد لا يمكن أن ينتهي بالحياة إلى الاستقرار ، لأن المحرم الاجتماعي لا يربطه حرم اجتماعي آخر . وهذا هو الفعل لدى قوم به الزوج وظل أنه قد وصل من خلاله إلى حالة التوازن لم يكن يحمل في طياته إلا حالة من التوازن . هذا فضلاً عن أن هذا التوازن ليس كاملاً من الناحية النفسية ، إذ إنه بعيد الحركة إلى حالة التوازن الأول تماماً . ولهذا كان لابد من أن تتطور الحركة من هذا التوازن الثاني لتصل إلى التوازن الثالث والأخير عندما أقرت القوة الحاكمة فعلة الزوج ونقبت من اللامشروعية إلى المشروعية ، أي عندما سلّمت بلا مشروعيتها على المستوى الفردي ، وأقرت مشروعيتها على المستوى الجماعي

على أن خاصية الفعل على مستوى اللغة لا تقتصر على كونه معبراً عن الحركة في الزمن ، بل إنه يتعدى هذه الخاصية الزمنية إلى خاصية الكشف عن موقف الإنسان الإرادي أو غير الإرادي ، أي عن الموقف الذي يحققه مختاراً أو محبباً . ولهذا فإن هناك - على مستوى اللغة - الأفعال التي تشير إلى الرغبة والاختيار ، وهناك الأفعال الشرطية التي لا تجعل فعل الشخص اختياراً محضاً ، بل اختياراً مشروطاً . ثم هناك الفعل الذي يدل على الوجوب والإكراه دون أن يكون للشخص الخيار فيه . وإذا نحن أنعمنا النظر في هذا الخط من القصة ، فإننا نجد أن الشخصية تقوم بالفعل الإرادي الذي يشير إلى الرغبة الفردية مرة واحدة ، أما الأفعال الأخرى فهي مشروطة أو إجبارية . ودلالة هذا أن الفعل الذي يحاسب عليه الفرد إجبارياً أو سلبياً هو الفعل الذي يقوم به محض اختياره . فإذا تلا هذا فعل مشروط فإنما يكون هذا على سبيل الاختيار ، أي اختيار مدى إصراره على فعله الأول . فإن كان الفعل إجبارياً والاختيار أكده ، كان الجزء الحس ، وإن كان الفعل سلبياً والاختيار أكده ، كان الجزء سلبياً . وعلى كل فإن الفعل الإرادي في هذا القصة يشير إلى رغبة الفرد ، أما الأفعال المشروطة والإجبارية فتشير إلى رغبة الجماعة

وإلى هنا يمكننا أن نصل إلى أي حد يمكن أن يكون نظام اللغة ممثلاً لنظام الحياة ، وذلك عندما نستعمل اللغة في وظيفتها الاجتماعية الحقيقية من خلال هذا الخط من القصة .

(٧)

على أن القصة في التراث العربي لم يقتصر دوره على خلق إيثاراً المستمرة للحقائق المطلقة ، بل إن القصة قد وظف كحدث توطئة مع جيداً لإثارة جوهر الحقائق الاجتماعية المحدودة . وإذا كان مصدر الإثارة في الخط السابق هو الانبهار لتجدد السمر بالحقائق الكلية فإن مصدر الإثارة في الخط اللاحق الذي سنعرض له هو الإدراك الواعي بظواهر

اجتماعية غريبة . والسري غرائبها ، هو أنها تكشف عن غرابة الحياة ولعل هذا يسر لنا حرص بعض كتب التراث على أن يختص كل منها بتقديم ظاهرة اجتماعية واحدة تحاك من حولها الحكايات والأخبار . وليس العرص من تقديم هذا الكم الهائل من الحكايات والأخبار سوى الكشف عن الأبعاد الاجتماعية لشية هذه الظاهرة . ومن هنا كانت الكتب التي اقتصت بأخبار الطفيلين وحكاياتهم . والبحلاء ، والصومس ، والمختالين ، والفرقاء ، وغير ذلك .

وما يود أن نقوله هو أن توظيف القص في الكشف عن الحقائق الاجتماعية كان موحها كذلك إلى الحس الاجتماعي على نحو مباشر . بحيث يجعل الفرد المتلقي في علاقة مباشرة مع الظاهرة ، يكون مشاركا مشاركة فعالة في التأثير بها والحكم عليها . فالقاص في هذه الحالة يقف من الظاهرة موقفا نشطا صالاً بقدر ما تقف الجماعة المتلقي هذا الموقف انشيط العمال .

وهذا الحس المشترك هو الذي يضع للظاهرة في إطارها الاجتماعي الحقيقي وليس في إطار الرؤية الفردية .

ومن هنا كان إطار القص السابق صالحاً إلى حد كبير لتوزيع عملية الإثارة وراء قصة من القصص الاجتماعية بين القاص والمتلقي على حد سواء .

ومع ذلك فقد حدث تحريف من نوع ما في الإطار الشكلي للنسط لسابق ذلك أن القصة ما ليست مبرحاً من الخففة للثنية ولترانسندنتية ، بل هي قصة اصباغة صرف ، ولا بد أن يكون بقص صند وجهه بصر لا يستطيع أن يحجبها . أو على الأقل لا يستطيع أن يجمع حضورها حلية بين ثيا الكلام . ومن هنا تختلف طريقة تدخل القاص في هذا النمط ، كما تختلف درجة حضوره عن النمط السابق . إن كليهما راو لما يقص ، ولكن يما وجدنا القاص الأول يعلى عن نفسه في البداية ثم يسحب لأنه لا يريد ، بل لا يستطيع ، أن يحدد وجهة نظره . حفيقة قرية منه وبعدة عنه في الوقت نفسه ، ومن الأفضل عنده أن تترك هذه الخففة لحركة التمكيز المدوي لدى المستمع لكي يستوعبها ، فإن القاص في النمط الاجتماعي الصرف الذي سنعرض له ، لا يستطيع أن يحجب حضوره ، لأن الظاهرة ذات طابع جدلي على المستوى الواقعي ، ومن المفيد أن يكون القاص مشاركاً القارئ في حد الحس .

نقول هذا القول وفي ذهنا بطبيعة الحال الملاحظ القصص لا الملاحظ الكاتب البلاغي . وقد كان الملاحظ من حقيقة النمط السابق من القص ، وقد أودع كتبه ثروة كبيرة منه . ولكن الملاحظ ، إلى جانب ذلك ، هو صاحب بعض البهلاء المشهورة . وقد عرف الملاحظ بهمه المميز في القص . ولهذا كان من الأفضل أن تأتي مثال من قصصه ليرى إلى أي حد احتدى الملاحظ النموذج القصصى السالف الذكر شكلاً ولغة ، وإلى أي حد أعرف عن مميزات هذا النموذج بحيث أصبحت له خصوصيته الفنية . يقول الملاحظ :

«صحبى محرم القاش من مسجد الجامع ليلاً ، فلما صرت

قرب منزله ، وكان منزله أقرب إلى المسجد من منزلي ، سألني أن أبيت عنده ، وقال : «أني تنحب في هذا البرد والمطر ومبرلي منزلك ، وأنت في ظلمة وليس معك نار : وعندي لئاً لم ير الناس مثله ، وعمر ناهيك به جودة . لا يصلح إلا له . فلفت معه . فأنط ساعة ثم جاءني بحام ليأ وطبق تمر . فلما مدت قال : «يا أبا عثمان ، إنه ليأ وعيظته ، وهو البيل وركوده . ثم ليلة مطر ورطوبة ، وأنت قد طعت في الس ، ولم تزل تشكو من الفالج طرماً . ومارال العليل يسرع إليك ، وأنت في الأصل لست بصاحب عشاء : فإن أكلت اللبأ ولم تبالغ ، كنت لا سكلأ ولا ناركا . وحرشت طاعتك ، ثم قطعت الأكل لشهي ما كان إليك ، وإن بالمت بنتا في ليلة سوء وهو الاهتمام بأمرك . ولم بعد لك بيذاً ولا عسلأ . وإنما قلت هذا الكلام ، لئلا تقول غدا : كان وكان . والله قد وقعت بين ياي أسد ، لأنني لو لم أجتك به وقد ذكرته لك ، قلت لعل به ويدأ له عيه ، وإن جئت به ولم أهدرك منه ، ولم أذكرك كل ما عليك عيه . قلت : لم يشق عليّ ولم ينصح . فقد برئت بيت من الأمرين جميعاً . فإن شئت فأكله وموتة ، وإن شئت فبعض الاحتمال ويوم عن سلامة .

لما صبحت لظ كصحكى تلك الليلة . ولقد أكلته جميعاً لما هضمه إلا الصحك والنشاط والسرور لها أظن . ولو كان ممي من بلهم جلب ما تكلم به لأنني على الصحك أو لقضي عني . ولكن صحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب .» (١)

فالملاحظ هنا يتدخل في القص بوصفه راوياً أو بالأحرى مسجلاً لتجربته ، وهو يتحدث بضمير حضوره وإثبات وجهة نظره . على أن الملاحظ يمثل في الوقت نفسه الـ «هو» الآخر الذي يعيش معه ظاهرة البخل في المجتمع . لكن الملاحظ لا يهدف من وراء تدوين هذه السكثرة المأكلة من الروايات والأخبار عن البهلاء أن يكون مجرد مسجل بظاهرة البخل ، ومؤكداً لوجودها ونشيتها ، بل كان يهدف إلى تأكيد أن عالم الأفراد يمكن أن يكون مصدراً للمعرفة الموصلة إلى حقيقة أكبر من الظاهرة . ولا تتكشف هذه الحقيقة إلا من خلال التوصل إلى ساء الذي يحكم حكايات البهلاء ، والذي يمكن أن تكون الحكاية السابقة بمثابة له .

فالمحيط منهم اجتماعياً ، والتهمة للوجهة إليه هي أنه غير متم للجماعة . ولهذا فهو يحاول أن يرد عن نفسه التهمة في بادئ الحكاية بأنه رجل مصيف ودو حسن اجتماعي مشارك . فهو لم يرص لصديقه أن يسير في البرد والمطر ، ودعاه إلى بيته القريب من المسجد . وفصلاً عن هذا فقد أغراء بعشاء شهى ، يحده عنده في بيته . وقد كان البخل بذلك ممثلاً للسلوك للرغوب فيه في المجتمع العربي . وقد لقي الملاحظ دعوته وهو يكن له في نفسه ما هو معروف عنه من صفة البخل ، ولكنه لقي دعوته وكأنه يريد أن يصعه موضع اعتبار . ولكن الاحتيا كشف عن تأصل صفة البخل التي لم يكن من السهل أن تترك صاحبها وبو في موقف واحد . وقد كان هذا الكشف على المستوى العنسي عندما تأخر ساعة في إحصار الطعام وكأنه كان متردداً بين أن يحصره أو يحجبه . فلم يجد أنه قد أسقط في يده ، أحضر الطعام وهو يرتب في نفسه عذراً آخر للحرج

استقالاتا مباشرا ثم يعيد تشكيله في نفسه من خلال وعييه من المعارف الموسوعية .

وقد تعبر دور الإسم والفعل في هذه الحكاية المصنعة بغيرها ، بناء على ما اعتراها من تعبير داخل وبناء على تعبير وظيعتها . فلم يعد الإسم عاما ، بل أصبح يتحدد بمجموعة معينة من الدس . وهذه المجموعة تمثل حالة من الاستقرار عندما توصف بأنها محل محاسب . أما عندما تتحرك على المستوى الاجتماعي ، أي عندما يحدث الفعل ، مجدها تتحرك من التوازن إلى اللاتوازن . ولا تستطيع الشخصية المصنعة أن تعود بعد ذلك إلى حالة التوازن لأنها لم تستطع أن تلغي التهديد الواقع عليها .

وبناء على ذلك فإن الأعمال في هذا النمط تنتمي جميعها إلى الأعمال الإيجابية لا الاختيارية . فقد كان التحليل مبررا على الاستصفاة لإيجاد التهمة الملتصقة به . وكان مبررا على تقديم العنصر لأنه أسقط في يده . وكان في النهاية مبررا على أن يستقبل السخرية

(٨)

وإذا كان القصص الأول يعلن عن نفسه ثم ينسحب ، ورد كان المحاضر يبدأ بإعلان حضوره ثم لا ينسحب ، تاركاً أصداء صوته عالقة . فإن الممثلين يعلن عن نفسه على طريقة النمط الأول من القصص ، عندما يعاين القارئ في كل مقدمة عبارة : حدثني عيسى بن هشام ولكنه إذ يرفض الانسحاب من القصة كي يفعل المحاضر ، لا يبقى على صوته إلا هبسا ، لأنه لا يتحدث إلا من وراء حجاب . لقد أناب عنه عيسى بن هشام في عملية السرد بقصص . كي تات عنه أبا الفتح الإسكندري في بث المزى الذي يريد أن يوصله من المقدمة . أو لنقل من المقامات .

وهذا يكون بديع الزمان قد حقق تشكيلا هيا جوي آخر داخل التشكيل الفني المتواضع عليه في القصص ، وهو السرد من خلال الروي

وبمثل بناء المقامة في تداول موقفين قصصيين ، موقف هام محس به بحركة الحياة الجمعية المضطربة التي يكاد الإنسان يصل صريقته فيها ، ثم موقف فردي خاص يبرز من خلال هذا الموقف الجمعي المضطرب ليبحث له عن حل وسط هذا الصياح . ويمثل الموقف الأول عيسى بن هشام ، كما يمثل الموقف الثاني أبو الفتح الإسكندري . وقد يتلى أبو الفتح الإسكندري إلى حل له وسجاعة لى يجد نفسه وسطها بقصد أو غير قصد ، وقد لا يجد حلا له أو لها ، وقد يوهم الجماعة بأنه قد وصل بهم إلى حل فيبدأ الأمل يدب في نفوسهم ، فإذا به يصارحهم بالحقيقة فيلانش الأمل ويعود إليهم اليأس .

ولهذا فإن المقامات تتلاعب تلاعبا كبيرا مبدأ التحويل من تتورد إلى اللاتوازن أو العكس ، ولكنها في كل حال ملتزمة بهذا البناء كل الالتزام . ويمكننا أن نمثل هذا البناء على النحو التالي .

من هذه الورطة التي أوقع فيها نفسه . وتصل قلة المواجهة بين المتهم والمراقب ، أو نقل المتهم ، عندما مد المحاضر يده ليأكل ، غاد للمتهم بدرك أن الأمر أوشك أن يكون واقعا . وكان عليه في هذه اللحظة أن يحول دون وقوعه ، بنفس الطريقة التي استخدمها في بداية الأمر مبداهما عن نفسه ، وهي المشاركة الوجدانية لصاحبه . ولكن الطرف الآخر ، المشهود محكم اجتماعي سبق ، ظل يستمع إلى صاحبه ، ويرد كلامه إلى حقيقة السخية مرة ، ويرفعه بمواقف السخلاء مرة أخرى . ولهذا فإن كلامه لم يجد قط طريقا إلى نفسه . وقد بلغت نهاية هذه اللحظة الدقيقة من التوتر أن انزعج المحاضر ضاحكا ، في الوقت الذي شرع فيه بينهم الأكل كله ، لأنه بهذا الفعل أراد أن يثبت إدانته ، بل إدانته بجمع له . ولو أنه فعل عكس هذا بأن استمع إلى نصيحته . حتى وإن كانت مخلسة ، لبرأه من التهمة . وهكذا ينهي الحلل بين الانتماء وعدم الانتماء ، وبين الدفاع والانتهام ، إلى إدانة هذه الجماعة . ومن الطريف أن المحاضر يهيئ حكاية بالتعبير عن المشاركة الجماعية في هذا الانتهام ، وذلك في قوله : « ولقد أكلته جميعا ، فما حصصه إلا الصحنك وسشاط والسرور هيا أظن . ولو كان معي من يفهم طيب ما تكلم به لأن على الصحنك أو بقصى على . ولكن ضحكك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب . »

لقد انتهى الحكم إلى السخرية ، والسخرية ألقع أعماق النقد الاجتماعي

وربما استطعنا بعد ذلك أن نصور البناء كذا على الحكاية على النحو التالي .

منهم (اسم مفعول)	مهم (اسم فاعل)
دفاع	انتهاج
للهف على الدفاع	انتظار وقبول
إسقاط في الدفاع	تثبيت التهمة
مرارة	سخرية

أو أن نلونه على نحو آخر

فرد مهتد من قبل المصنع = مجتمع مهتد من قبل الفرد

النتيجة : استمرار التهديد المتبادل بين الطرفين

وما نريد أن نتوصل إليه من خلال إدراكنا هذا البناء ، هو أن نحدد ، أن القاصي ، على التدخل المباشر في القصص بحيث يكون صوته مسموعا منذ أول الحكاية إلى آخرها أحيانا ، أو منذ أولها حتى يأخذ منهم في الدفاع عن نفسه أحيانا أخرى (انظر قصة الكندي في كتاب السخلاء) ، هو الذي زود النمط الأول من القصص التسجيل بهذه الإضافة السخية . فالقصص إذن تحتفظ بشكله من حيث إنه رواية بحكاية ر . و . يصح في عتاره أن أمامه مستمعا سلم معه كلمة إلى حكاية ليستوعب الرسالة التي تريد أن توصلها إليه . وكل من القاص والمستمع يجمعها مجال اجتماعي واحد ، ولهذا كانت المشاركة صيقة بينهما . ولكن هذا القصص ، على الرغم من احتماظه بشكله الاقتصادي ، أصبح يحتوي على بناء دخلي يستقر تحت السطح . ولا يعني هذا أن النمط الأول يحلو من بناء ، ولكن بناءه مستقر على السطح ، والمستمع يستقبل هذا البناء

وعندما يوظف القاص هذا التوظيف الاجتماعي العام ولا يكون من أجل الحرية من حاجة من الناس ، فإنه يناسبه محدث صوت هادئ بين المفارقات التي تثير الفارقة . وفي هذه الحالة يكون استخدام الأسماء هنا من قبيل التوظيف الإشاري الخبير : فالإسم هنا لا يشير إلى جسد المسمى ، ولا يشير إلى جماعة ما ، وإنما هو إشارة موقف فردى واجتماعي معا

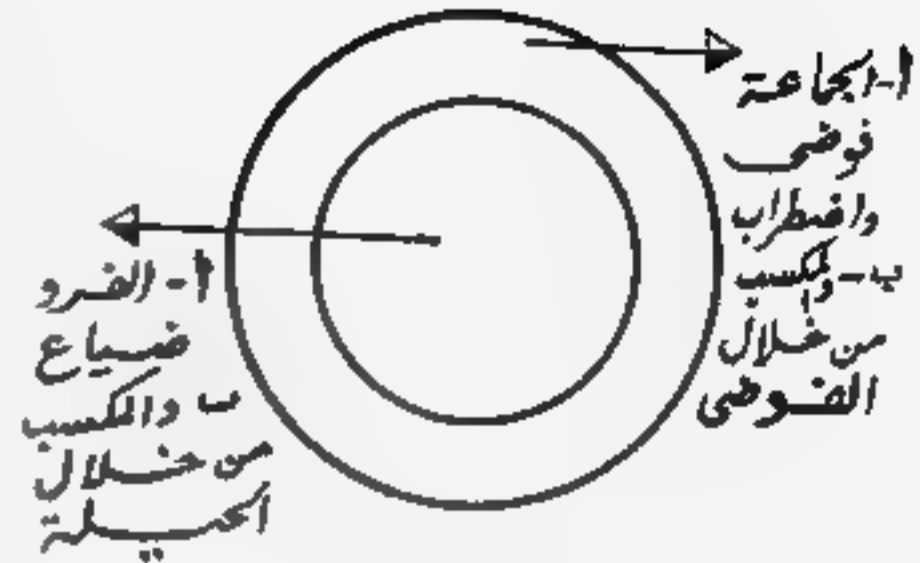
أما الأعمال فلا يمكن أن تتحدد في المقامات بأنها حصرية أو إجبارية ، لأن الأعمال فيها تتحرك حركة الحياة انشوائية

ولعنا نرى كيف كان القاص في التراث العربي يتحرك في الإطار الشكلي المتوارث . ومعنى به إطار راوي لدى يحكي بهذا الإطار عن الرعم من صرامته الشكلية . استغل روع استغلال ليسير حركة تصور الفكر والمجتمع

على أننا لم نصل بعد . في نهاية هذا البحث ، في نهاية المطاف مع القاص العربي . فإدراك للبحث بقية مع الأنماط الروائية العربية الصالحة . ومعنى بذلك نسير الشعبية ونف ليلة وليلة

• هوامش

- (١) الفروني : عجائب المخرجات ص ٢٧ ط . بيروت
- (٢) نفسه ص ١٦٧ ، ١٦٨
- (٣)
- Roger D. Abrahams, Folklore and Literature as Performance, Journal of the American Inst. (Oct, Vol IX - 1972)
- (٤) Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens, JTB Vandenhoeck, P. 36-7
- (٥) Todorov: The Poetics of Prose Cornell University, 1977, P 67
- (٦) أبو الفرج بن الفروني : أخبار الحكماء مطابع لأهرام ص ٤٤
- (٧)
- Todorov, The Principles of Narrative, Diacritics 1971, Vol I N. 1 P. 40
- (٨) Propp Morphology of the Folktale, Indiana Uni. 1969.
- (٩)
- P. Boga tyres und R. Jakobsen Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens
Strukturalismus in der Literatur wissenschaft.
P. 13-14
- (١٠) الملاحظ : ليجلاء - تحوير طه الطيبري - دار المعارف ص ١٢٣
- (١١) طبع الزمان القبطي - القصاب - القاهرة
- (١٢) ص ١٢٢



إن كلا من عيسى بن هشام وأبي الفتح الإسكندري يمثل جانباً من كيان الهمداني الفكري والاجتماعي ، أو بالأحرى كيان إنسان واسع حركة الحياة . فعيسى بن هشام يمثل الجانب الذي يقف من الحياة المصيرية موقف تأمل . وهو في الوقت نفسه لا يستطيع أن يعزل نفسه عن حركتها . وهذا فإن المقامة تبدأ عادة بمشاركة عيسى بن هشام (بعد ابداء المؤخرة التي تعبر عن نقطة السكون المؤقتة) الجماعة في جسم الحياة المصيرية التي قد يكون ركوب البحر المضطرب رمزاً لها . وقد يكون لالتقاء الجاهلي الذي يشتم بشئ من الفوضى حول وليلة ما . أما أبو الفتح فيمثل الجانب الآخر الذي يبحث عن حل يستطيع به مواصلة الحياة وسط هذه الفوضى . ولهذا فإنه يستغل هذه الفوضى ويصطليح موقعاً ما يتخذه به الجماعة ليحصل على مكسب ما . وقد لا يتخذ الحل إلا وهما . إن الشخصيتين متلازمان لأن كلا منهما يمثل ظل الآخر . ولهذا فإن عيسى بن هشام هو وحده الذي يكشف حيل أبي الفتح ، كما أن أبا الفتح لا يوضح بعينه النفسية التي تعد عدي للعلل الاجتماعية ، إلا إلى عيسى بن هشام . كأن يقول له :

سحبت الرمان وأهله فركت من شخص مطية^(١٠)
أو يقول

هذا الرمان مشوم كما نـسـراه غشوم
أحمق فسيه مـلـيح والمقل عيب ولوم

وإنما طيب وسكر حول الطنم محوم^(١١)

وهذا لا يمكن أن يكون موظيف الهمداني لشخصه أبي الفتح الإسكندري في كل مقاماته متعددة لتوظيف الملاحظ لشخصية التحيل . على أساس أن أبا الفتح يمثل الجماعة المكثبة أو الطفيلية الذين يعيشون بمعزل عن المجتمع . فالملاحظ كان يعنى حقاً انحد الساهر من جماعة ليجلاء ، أما الهمداني فلم يكن يهدف قط إلى مد أهل الكدنة أو الطفيليين وموقعهم الاجتماعي . بل إنه وجد فيهم ذمراً للصياح الفردي والصياح الاجتماعي . ولهذا فقد وظفت شخصية أبي الفتح على أساس أنه الفرد الذي يعيش حركة المجتمع ويرامها ويسجلها وهو يعيش بدورها .

العنصرة التراثية

في الأدب العربي المعاصر

الأحلام في ثلاث قصص

□ قدوى ملطى - دوجلاس

□ ترجمة عفت الشرقاوى

يجب لنا أن نعد القصة القصيرة وسيلة متميزة من وسائل التعبير الحضارى في أدب أمة ما . كما بعدها فنا أدبيا ذا طابع خاص من فنون هذا الأدب . ولذلك فإننا نستطيع أن نقول إن اختيار المكاتب لهذا النوع الأدبي بصفة خاصة ، وصياغته في مستوى لغوى معين ، ثم مدى انتشار هذا المستوى اللغوى في أداء القصة القصيرة (أعني العامة أو الفصحى) يتم من مؤلف أدبي وحضارى معين من جانب^(١) . ولقد اعراف النقاد بتأثير الثقافة الغربية في نشأة فن القصة القصيرة في الشرق الأوسط كمن من فنون الأدب العربى ، ولا مجال هنا لتكرار أدلتهم على ذلك^(٢) . وبعل هذا الاعتراف بتأثير الثقافة الغربية في ملازمات النشأة هو الذى امتد إلى واقع النقد الأدبي نفسه ، فكان في أغلبه محاولة للربط بين القصة القصيرة في الأدب العربى المعاصر وبين مثيلاتها الغربية من حيث اتجاهاتها ومناهجها^(٣).

العربى . ولكن هيلارى كيبانوك^(٤) في مقادير المهم يقول : « الرواية العربية تراث واحد^(٥) » . تساءل حول ما يد كاس هناك ، يسمى بحق بالرواية العربية ، وإلى أى مدى يمكن أن نعد الروايات التي كتبت باللغة العربية قصص عن تراث واحد ، وبخصوصا عندما نأخذ في الاعتبار ذلك التعدد الإقليمي لكتاب الرواية وأثره في لثرات الرواى^(٦) . وهذا السؤال نفسه يمكن أن يطرحه في دراستنا من جديد . وسوف يقتضى ذلك أن نعالج موضوع الأحلام في ثلاث قصص قصيرة هي : « دومة ود حامد » للطيب صالح^(٧) ، « رعبلاوى » لحبيب محفوظ^(٨) ، « رؤيا » لعبد السلام العجيلي^(٩) . الأوب سودى . والثالث مصرى ، والثالث سورى . وعلى الرغم من اختلاف ليثة الحفرافية لمؤلى هذه القصص ، فإن ثمة ما يبرر دراستنا لها دراسة مقارنة . وبعض النظر عن عصر اللغة الذى هو عامل موحد مشترك يجمع بين هذه القصص جميعا (وهو العصر الذى أشارت إليه كسترك فيما يتصل مع الرواية)^(١٠) ، فإن العصر الذى يعنى بتحليله هنا - وهو الأحلام - عصر رائق بطبيعته . وهو من أجل ذلك عصر مشترك في هذه القصص الثلاث

ولقد نقول إن هذا العصر النقدي الشائع في نقد القصة القصيرة . قد ساد في مجال الرواية أيضا لعصر السب^(١١) . غير أن القصة القصيرة . وإن كانت قد قنست من العرب كمن أدبي متميز ، قد بنت وازدهرت في أحضان حضارة ما وجودها للمتمدن . هذا بالإضافة إلى أن هذه الحضارة كانت حضارة ذات عبق عظيم في مجال الفنون الأدبية . ولا محور مجال أن بعض من شأن التأثير الذى يكون مثل هذا التراث الأدبي للعريق على كاتب القصة . وسواء كان المؤلف الحديث على وعى بذلك أم لا يمكن ، فإنه في جميع ما يختار من وسائل التعبير روية أو قصة قصيرة أو شعر ، أو عملا مسرحيا . يهمل من هذا التراث الأدبي تمتد من غير شك^(١٢) . وفي هذا المبحث تدور دراستنا حول الأحلام كمعصر أدبي رائق . وهككون أساسى من مكونات بعض ما نقرأ من القصص القصيرة في العصر الحديث . لكي نرى معنى استخدامهما في هذه القصص . وكيف استطاع بعض الكتاب أن يجدوا من هذه الأحلام كمادة تراثية في بناء القصة القصيرة

يتحدث المكاتب كثيرا عما يسمى بالقصة القصيرة في الأدب

الأنثروبولوجية الحديثة - مثل كتاب : «شعاع» - شخصية مصرية»
 لريتشارد كريشفايد^(١٠) ، و«تأمل : صورة المواطن مراكشي» ليست
 كرايانوف^(١١) - يكشف عن بقاء الأحلام عصرنا بالغ الأهمية في حياة
 العرب الحديثة . وهناك نمط آخرى تفحص الأحلام لتقن في
 تأويلها مع التصورات المنقولة عن العصور الوسطى ، كما نجد في دراسة
 ستيفن الشانقة عن تفحص الأرواح : «حالات ذات طابع قصصى»
 اثنا عشرة حالة في لبنان وتركيا^(١٢) . وهذه الأمثلة تؤكد أن ما ورد
 بها من أحلام إنما يمثل عطا واحدا من الأحلام التقليدية القديمة التي يتم
 تلقيها لأفراد بعدين - بحكم ثقافتهم - عن حذر المعرفة ، لأدب العربي
 المكتوب باللغة الفصحى . من أجل ذلك نقول إن استخدام الأحلام في
 صورتها التقليدية القديمة لا يستوجب - ضرورة - أن يكون المؤلف
 الحديث ذا خبرة واسعة بالأدب القديم

وقد التفت «كيلبارك» إلى بعض العناصر التراثية في قصص
 «حسن كنعاني» ، فأشارت إلى استخدام موضوعات معينة ، مثل
 الصحراء والعرس ، في أعماله الأدبية . ولقد ذكرت في تحليلها لهذه
 الأعمال «أن القدرة على الجمع بين موضوعات ذات أصناف تقليدية وبين
 الوعى الحديث بالشكل الأدبي مع الرغبة الواضحة في ممارسة هذه
 التجربة الجديدة ، لا يجد لها مثيلا في عمل رولى آخر»^(١٣) . وسوف
 يتبين لنا في أثناء دراستنا للأحلام أن مثل هذا الحكم الفني العام الذى
 تقدمه «كيلبارك» يحتاج على أهل تقدير إلى تصحيح ، ذلك أن وجود
 هذه العناصر التقليدية ، واستخدامها في الأدب الحديث ، أكثر شيوعا
 مما يتصور كثير من النقاد .

ولكن لماذا هم بالحلم بصفة خاصة ؟ الحلم نقطة ارتكاز مثلى
 للبحث في استخدام المادة التراثية في العمل الأدبي ، والكشف عما طرأ
 عليه من تحول . «لأحلام أولا ذات طابع قصصى في أغلب الأحوال ،
 وهى إلى جانب ذلك من مكونات إطار قصصى أكبر ، وهو القصة
 الأشمل التى تنصص الحلم ، ودراسنا لمدى التكامل الفني والموضوعي
 بين القصتين في نص لمؤلف يشبه لنا كيف يتم له إقامة بنائه القصصى .
 ثانيا - وهذا هو لأهم ما نحسب - تم دراسة الأحلام التى تعرض لها من
 أجل الكشف عن مدى نجدها مع أنماط الأحلام القديمة في العصر
 الإسلامى الوسيط ، كما تصورها كتب تأويل الأحلام وكتب التراجم
 والنصوص الأدبية بصفة عامة . ثالثا - وابتداءا لهذا التحليل - سوف
 نرى أن الحلم - بوصفه عنصرا تراثيا يتم استخدامه عن وعى من جانب
 كاتب القصة - يكشف عن موقف المؤلف الخاص بها يتضمن من أبعاد
 تراثية . وستطرح أد نقول - بناء على ذلك - إن الحلم لها تعرض له
 بالدراسة هنا من القصص القصيرة (أو في أى عمل أدبي آخر يتصل
 بهذا الموضوع) يمكن أن يقع في حدود التلاق بين منهجين مختلفين للرمز
 أو التأويل . فهناك أولا منهج تفسير الأحلام - فالمرحبا هو علامة
 لصاحب الحلم ، يمكن تأويلها لكشف عن معناها ، وهناك - ثانيا -
 مسألة دخول الحلم ، وما يحكى حوله في قصة بحيث يؤدي الحلم دورا
 كبير كرمز بأسية للقارئ ، وفي مثل هذه الحالة يتخذ الحلم مغزى ثانيا
 وجديدا من وجهة النظر لقيمة كعمل قصصى . ولذلك ، فإنه في حدود
 هذا المعنى يمكن اعتباره رمزا للقارئ ذا مغزى موحد في القصص الثلاث
 التى نعرض لها ، كما سترى فيما بعد^(١٤) .

وقبل أن ندخل في تحليل الأحلام التى تعرض لها تحليلا مفصلا ،
 يجب علينا أن نشير في كلمات موجزة إلى طبيعة الحلم ، ولا سيما ما يسميه
 في هذه الدراسة أنماط الأحلام في العصور الوسطى عند المسلمين . وفي
 اللغة العربية ما قد يبحث على شيء من الغموض أو الإبهام في العلاقة بين
 مدلول كلمتي «رؤيا» و«حلم» . ولقد ناقش «توفيق فهد» هذه
 المشكلة في دراسته المخررة . «الكهانة عند العرب»^(١٥) ، ولكننا في
 هذه الدراسة نستخدم كلمة «الحلم» للدلالة على كل تجربة بصرية أو
 سمعية تروى على أنها قد حدثت في أثناء نوم صاحبها . سواء كانت عبارته
 في ذلك هي الرؤيا أو الحلم .

يحتل الأدب الإسلامى في العصور الوسطى بقصص الأحلام ،
 كما أشرنا إلى ذلك من قبل ، كما يحتل في الوقت نفسه بمناقشات ضاربة
 حول مشكلات تأويل هذه الأحلام . وهناك تفرقة واضحة بين نوعين
 من الأحلام يعمد إليها مفسر الأحلام قديما . وهى تفرقة مهمة في
 دراستنا هذه : فقد كان مفسر الأحلام يميز بين نوعين من على أساس
 من دلالة النبوة فيها : أحلام النبوة المرموزة ذات التأويل ، وأحلام
 النبوة الظاهرة للباشرة . ومثل هذه الأحلام الظاهرة لا نحتاج إلى جهد
 في التأويل ، وإنما يبرز أنها مستفهم في حياة صاحبها . كما نجد في يومه
 تماما . ومن جهة أخرى ، فإن الأحلام ذات الطابع الإلهي تتميز
 بمحاصرين : الأولى أنها تنبأ بحادث أو أحداث تقع في المستقبل . وكثيرة
 أنها تعبر عن ذلك عادة بالرمز . ومعنى ذلك أن محتوى الحلم أو مغزاه
 ليس هو نفسه قصة الحلم ، وإنما يجب أن يتم تفسير الرمز فيه بالكشف عن
 هذا المغزى . وهذا هو الخطأ الذى أخطأته اللذان تحدثت عنهما «أحمد دروس»
 بإسهاب في كتابه عن الأحلام ، الذى ترجمه إلى العربية حين بن
 إسحاق في القرن التاسع الميلادى^(١٦) ، ثم صار بعد ذلك جزء من
 التراث الإسلامى في قصص الأحلام وتأويلها^(١٧)

ونبدأ تحليلنا بقصة «دومة ود حامد» لطبيب صالح . وهذه
 القصة البديعة تتكشف أحداثها من خلال كبت راوى يتحدث بها . نرى
 قدم إلى القرية ، يستمع إلى القصة . ولا يتدخل في ترويه إلا عند نهاية
 القصة يتحدث الراوى عن القرية . ونقابله . وحسب . ونسب

ولقد طلت الأحلام بفصل التراث الدينى والأدب الشعبى تراثا
 حيا متصلا ، فكتاب «تفسير الأحلام» لأحمد الصباحى
 عروس الله^(١٨) (وهو كتاب حديث في تأويل الأحلام) يجرى في تفسير
 الأحلام على طريقة مؤلفي العصور الوسطى ، مثل كتاب «تفسير الأنام»
 في تعبير المنام» للدبلسى (ت ١١٢٣ هـ / ١٧٣١ م) ، وكتاب :
 «متطلب الكلام في تفسير الأحلام» المنسوب إلى ابن سيرين^(١٩)
 (ت ١١٠ / ٧٢٨) . وبالإضافة إلى ذلك فإن كتب الأحلام القديمة
 نفسها ، كثيرا ما يتم طبعها في العصر الحديث ، وهى في متناول القارئ
 العربى في المكتبات . وأكثر من ذلك أن استقراء الدراسات

بعد الحكاية : وإنما يتم تفسيرهما من أجل شحنة واحدة ، فكل منهما يسي صاحب الحلم بأنه سوف يعلى بعض الشقة ، ليكون بعد ذلك هرج عظيم وهذا الهرج يأتي - كما هو واضح في الخاتمين - بعون من دود حامد نفسه : أو من شجونه ، وبالإضافة إلى ذلك فإنه بعد أن الخاتم التأويل في الخاتمين يشكل جزءاً مهماً من قصة الحلم نفسها ، إذ يبدو في واقع الأمر أن قصة الحلم وحدها لا يمكن أن تحتل مكانها الفني الصحيح من حكاية الراوى من غير أن تنضم جانبها التأويل أيضاً .

ورعنا كان الحلم الثالث^(٢٢) هو أكثر أحلام قصة «الطيب صالح» أهمية ، فهنا نجد امرأة يبلغ بها المرض أشده ، فتقصد إلى شجرة الدوم . لتسبح بود حامد . وقبل أن يأخذها دوم ، - وبينما هي في حالة بين العفوة والصحو - ترى فيها يرى النائم أنها تسمع أصواتاً تنزل القربان الكريم ، فيشرق نور عظيم ، حينئذ تنحى شجرة الدوم ، ويظهر رجل كبير السن ذو لحية بيضاء ونياب بيضاء ، فيأمرها أن نهض ، فتقوم المرأة ، وتذهب إلى منزلها ، وتصل إليه عند الفجر ، لتشرب الشاي مع بقية أفراد أسرتها ، وتتصالح مع جاراتها ، ولا تعاني بعد ذلك من المرض قط .

ولعل من العناصر التي تثير انتباه القارئ في قصة هذا الحلم ظهور تلك الشخصية التي صادفناها في الحلم الثاني الذي عرضنا له من قبل ، وهي شخصية ذلك الرجل المهيب الطلعة ذي السحرة والنياب البيضاء . وفي تفسير الحلم الثاني عرفت هذه الشخصية القدسية بأنها شخصية دود حامد ، في حين لا نجد في الحلم الثالث مثل هذا التعريف ، ويمكننا أن نستدل من واقع تسلسل الأحلام للروية ، وظهور هذه الشخصية فيها ، أن القارئ سوف يستنتج أنها نفس الشخصية ، أي شخصية «دود حامد» . وسوف يرى مغزى ذلك فيما يلي .

نبدو قصة الحلم الثالث بالغة الأهمية لأسباب كثيرة ، ولما أن الحلم لم يتم تفسيره ، فقد نهضت المرأة من نومها ، وذهبت إلى أسرتها ، ولم تمان من المرض بعد ذلك . ومن جهة أخرى ، فإن هذا الحلم يختلف عن الحلمين السابقين ، فقد كانا مثلاً للأحلام ذوات التأويل ، أي التي تحتاج إلى تفسير ، وقد قدمت القصة التصير مباشرة يدخل مع قصة الحلم في إطار الحكاية المروية . وعلى نقبض ما نجد في الحلمين السابقين حيث يقدم الراوى تصيراً تقليدياً للحلم ، كما تؤونه إحدى الشخصيات ، نجد في حكاية الحلم الثالث سلسلة من الأفعال التي تقوم بها الشخصية ، لنتم تحقيق الحلم وتأكيد معناه .

إن تقدم هذه الأحلام على النحو الذي اختاره «الطيب صالح» لا يخلو من مغزى . فقد قدم لنا أولاً حلمين تصيريهما ، ثم قدم لنا بعد ذلك حلماً ثالثاً يتم تأويل معناه عن طريق حكاية ما كان من أمر المرأة فيها بعد . وبعد أن رأينا من تعريف شخصية الرجل ذي الثوب الأبيض ، يصير من اليسير على القارئ أن يتفهم الحلم الثالث ، وقد تم له للؤلؤ الحلمين السابقين مؤولين . ولحق أن كلا الحلمين من قصص الأحلام معروف في أدب الأحلام قديماً ، ومع ذلك فقد وضعنا في قصة «الطيب صالح» بحث يسهل فهمها على .

شجرة الدوم أهم العناصر التي تتردد على لسانه في سرده للقصة ، فكل لأحداث الرئيسية تدور حولها ، بل إنه علماً تنشأ فكرة استحداث شيء جديد في القرية سرعان ما تطرح جانباً ، لأن وجوده قد يهدد شجرة «الدوم» .

من أجل ذلك فليس غريباً أن نجد «شجرة الدوم» تحتل المركز الأساسي في قصة «الطيب صالح» . وفي القصة ثلاثة أحلام كلها تندمج في حكاية الراوى ، ولذلك فإن من الممكن أن نضعها بأنها لا تتحرك في إطار المستوى الأول المباشر بالنسبة للقارئ .

حكى الحلم الأول^(٢٣) قصة رجل استيقظ ليقتص على أحد جيرانه أنه رأى فيها يرى النائم أنه يقيم في منطقة صحراوية واسعة ، وأنه أحد بغداد سير حتى عليه الجوع والعطش ، وحينئذ أخذ يسلك تلافيفاً ، ورأى عاية من شجر الدوم ، وفي وسطها شجرة دوم باسقة . وقصد الرجل إلى هذه الشجرة ، فإذا بها شجرة «دود حامد» . وإذا به يعثر تحفا على وعاء مملوء بالنبيذ ، فيشرب منه حتى يأتي عليه . وفي تفسير ذلك الحلم يشره الحار بأن يقر عينا ، لما ينال قريباً من الهرج بعد الشدة^(٢٤) .

ومن الشائق أن نلاحظ أن تفسير هذا الحلم - كما قلناه الصديق - يجري على نمط ما يقدمه مؤلف قديم مثل الثابلي تأويلاً (رؤيا مشابهة . حيث يرى أن من بين التأويلات الشائعة في تفسير الشئ في الرمال أثناء الحلم «الحلم والحزن والحسومة والتكلم»^(٢٥) .

أما الحلم الثاني^(٢٦) فإنه يعرض لشخصية امرأة تحدث صديقها عما شاهدت في نومها . من ذلك أنها رأت نفسها كأنها في سمينة ، وكان موجة عظيمة حمداً ، وارتفعت بها حتى كادت تبلغ أصل السحاب ، ثم إذ هي تلقى في حفره مظلمة ، فتعاف وتبدأ في الصراخ والعريل ، ولكن الماء يأخذ في الانحسار تدريجياً حتى على صفى النهر أشجاراً سوداء عارية من الأوراق ، تعطينا أشواك كأنها رموس الصحور . وتبدأ بعد ذلك صمتاً نهرياً في التحرك نحو الإطراق عليها ، كما تبدأ الأشجار في التقدم نحوها . وعندئذ يبلغ بها الدهر مبلغه فتصبح : «يا دود حامد» ، فإذا برجل مشرق الوجه ، بهي الطلعة ، لحية ونياب بيضاء ، يطلب منها ألا تصرخ ، معادت ضمتا النهر كما كانتا ، وهدأت الأمواج ، وراحت حقول الفصح ، كما شاهدت البقر يرعى الكلأ ، وعلى إحدى صفى النهر رأت «شجرة دوم دود حامد» . وقد رست السمينة تحت الشجرة . وزل الرجل منها ثم ساعدها على الروول ، وقدم لها شجرة دوم . وفي تفسير ذلك الحلم نصيرها صديقها أن الرجل هو «دود حامد» . وأنها ستعاني من داء عصال يكاد يضرب بها من حافة الموت ، ولكنها ستعاف منه .

ومره أخرى يشرح القارئ أن تأويل هذا الحلم مطابق ما تقدمه إلينا كتب الأحلام القديمة ، فاللوحة تمثل للشدة والعذاب في هذه الكتب^(٢٧) . كما نجد في باب «الدخول في الماء» عند هؤلاء المؤلفين أن من يصبه ماء النهر ، فإنه يتلى عمره شديداً^(٢٨) .

هذان الحلمان يكشفان بنية واحدة ، وإذا لم نأخذها الآخر في القصة يؤكدان هذا المعنى . كلا الحلمين يقدم رؤياً يمكن فهمها مباشرة

وربما جاز لنا أن نعد الحلم الثالث من أعماط حلم معجزة الشفاء التي يتم فيها الشفاء التام لصاحب الحلم المريض . وهناك عدد من أحلام لشفاء يروونها أسامة بن منقذ (٥٨٤ / ١١٨٨) في « كتاب الاعتبار » ، وهي أحلام لا يتم محاسب عن تشابه في أثناء القصص بين ما ورد في هذا الكتاب وبين حلم قصة « الطبيب صالح » ، بل تكشف أيضا عن تشابه في المصنوع الوصفي من ذلك ما يحكي عن رجل معلوم رأى عيا (رضى الله عنه) في أثناء نومه ، حيث أمره أن يهبط ، فهبس وبعث روحه يبحر بها ما حدث ، فلفت انتباهه إلى أنه قائم فعلا . وهكذا بدأ الرجل يمشي معافا ، ولم يعد إليه المرض قط ^(٢٨) . ويستطيع القارئ أن يثر على كثير من أعماط أحلام الشفاء هذه في الأدب القديم وكان ابن (علي) نفسه هو صاحب معجزة الشفاء في كثير من الأحلام

ويمكن أن نشير إلى مثال من ذلك مما جاء في « نكت الهميان في نكت العميان » للصلبي (ت ٧٦٤ / ١٣٩٣) ، حيث نقرأ أن يعقوب بن سفيان - وقد قصي هربا من البيل مسح الكتب - بصباح العشي ، فلا يرى ضوء الصباح . وحيتاد أخذ الرجل يصرح ويكي حق غيبه النوم ، رأى النبي محمدا (ﷺ) فبا يرى النائم ، فلما سأله الرسول عن سبب بكائه ، أخبره بما حدث ، فطلب إليه الرسول أن يقرب منه ، ثم وضع يده على حبه ، فلما استيقظ يعقوب كان بصره قد رد إليه ^(٢٩)

هذا نخط انخاص من أحلام معجزة الشفاء - سواء أكان صاحب المعجزة فيها النبي أم عيا أم ود حامدا ، يجمعه ضام مشترك ، يد تدور كلها قصة شفاء يتم لمريض ما خلال الحلم . ولكن هناك نما آخر من أعماط أحلام معجزة الشفاء ، قد يكون ذا أهمية خاصة فيما نعرض له من مناقشة بعد ذلك ، وهو ذلك الحلم الذي يطلب من صاحبه فيه أن يقوم بفعل شيء ما خلال الحلم أو بعده ، يترتب عليه الشفاء من المرض . ويقدم « نكت الهميان » مثلا لذلك الحلم من أحلام معجزة شفاء في قصة تحكي عن « ممالك بين حرب » الذي كان قد كف بصره ، ثم رأى إبراهيم (عليه السلام) في الحلم فأخبره أن يقصد نهر الفرات ، ويغسل رأسه في الماء ، ويغسل مفرجاته ، وبذلك يرد الله عليه بصره ، فلما فعل « ممالك » هذا عادت إليه نعمة البصر ^(٣٠)

وعلى الرغم من تميز هذين النمطين من حلم معجزة الشفاء ، من حيث الوسيلة المؤدية إليه ، فإن هناك من العوامل المشتركة ما يجمع بينها من حيث تحقيق الحلم . ولعل أول هذه العوامل أن أحدا منها لا يتجه لتفسير ، وذلك لعدم الحاجة إليه ، وثانيا هو ظهور هذه الشخصية القديمة في كل منها .

ويمثل ظهور مثل هذه الشخصية في الحلم فال خير لصاحبه وهناك صفات مشابهة لسمات هذه الشخصية الخفية في كتب الأدب القديمة أيضا . يتحدثنا البيهقي مثلا (ت ٣٢٠ / ٩٣٢) في كتابه : « الخناس والمساوي » عن حلم بطله يتنى إلى هذا النمط القديم ^(٣١) كذلك نجد أن « دعوان بن علي » يرتدى ثيابا بيضاء عندما يظهر بعد وفاته بخمسين وعشرين سنة في الحلم لأحد أصدقائه مشرق الوجه ، سبي الطلعة ، ثم يكشف القارئ من خلال حكاية الحلم أن دعوان هذا في لحظة في واقع الأمر ^(٣٢) .

وربما كان للمعى الثعالي العام لظهور مثل هذه الشخصية القديمة في الأحلام - أهم من وجهة النظر الدراسية من أي توقف خاص عند مغزى ظهور شخصية معينة مثل « ود حامد » أو « دعوان » أو غيرها . وقد تحدثت نتجا من كيمون في بحثه الذي يدور حول تفسير الأحلام في العرب عن شخصية ذلك الشيخ الذي يرتدى ثيابا بيضاء ، ويبدو يظهر في الأحلام كصورة غمضة للرجل القدسي . كذلك فإن شخصية « شعاع » - الفلاح المصري - يرادها الحلم مثل هذه الشخصية ^(٣٣)

وهذا التطابق الواضح بين شخصية الشيخ ذي اللحية البيضاء والثوب الأبيض في أحلام المعارة المعاصرين وبين شخصية نفسه في القصة السودانية القصيرة - بالرغم من عناصرها الشعبية الخاصة - يشهد على وحدة الأدب العربي الحديث ، كما أشرفا إلى ذلك من قبل . وهذا الشاهد إنما يدل على وحدة الأسس الحضارية التي تجمع الثقافة العربية المعاصرة . وهي وحدة تمتد فوق عصر اللغة الموحدة هذه الثقافة

ونقدم قصة الحلم الواردة في « زحلاوي » والتي نعرضها بالتحليل فيما يلي تفصيلا آخر في تصوير تلك الشخصية المهمة التي وردت أو فهمت ضمنيا من الأحلام السابقة . « زحلاوي » تحكي قصة إنسان أصابه مرض عصال لاشفاء منه . وتدور أحداث القصة حول بحثه الدائب عن الشيخ « زحلاوي » الذي سمع أنه قادر على شفاؤه

ويقع الحلم ^(٣٤) خلال حكاية بحث بطل القصة (بروي) عن « زحلاوي » في حانة اصطر فيها إلى شرب الخمر تحت إلحاح رجل كان قد قصده ليمنه على الوصول إلى « زحلاوي » ، وهو الخاج « ورس » . ولما كان بطل القصة غير معتاد لشرب الخمر ، فإنه سرعان ما ربح بفط في يوم عتيق رأى فيه الحلم الذي يحس بصده . وقد رأى أنه في حديقة لا يحدها البصر ، حافلة بالأشجار الكثيفة التي تبدو السماء من خلالها كأنها النجوم . كان يرقد على جبل من الياسمين الذي كان يتساقط حبه كالطر ، وكان رداد ناعورة ماء قريبة ترش وجهه وجبينه . وبها شعر الرجل بالراحة والسعادة ، وأحس بالتوافق التام بينه وبين العالم من حوله ، ولم يعد بحاجة إلى الحركة أو الكلام ، ولكن كل ذلك لم يلبث إلا قليلا ، إذ سرعان ما استيقظ من نومه .

لم يقص الراوي (بطل القصة) ما رأى في حبه عن إلحاح « ورس » عندما أفاق من نومه ، ولكنه بدأ يكشف تدريجيا أن رأسه مبتل بالماء فعلا . وعندما حدث « ورس » في ذلك أخبره أن أحد أصدقائه كان يحاول إيقافه . وسين عبر البطل عن استيائه لأن أحدهم رآه في هذه الحالة طلب إليه « ورس » أن يطمئن ، فإن هذا الصديق الذي كان يحاول إيقافه لم يكن إلا « زحلاوي » . وعندما يذكره بأس شديد ، لأنه اتخذ فرصة لقائه ، فيعترف له « ورس » عن عدم حبه لاحتياجه الشديد « لزحلاوي » . ويخبر « ورس » بمحدث البطل للمريض عما يحدث ، يذكر له أن الشيخ « زحلاوي » كان يجلس إلى جواره بحيث يحقد من الياسمين جعله حول رفته ، وأنه قد أحدثه الشفاء . وبدأ يرش رأسه بالماء محاولا إيقافه



الخارجي . وفي «رعيلاي» يبدو الشاهد المادي - وهو الماء الذي يحس به صاحب الحلم على رأسه - كأنه يربط بين عالم الحقيقة وعالم الحلم ، تماما كما نجد في الشواهد للمادية للادج كيلبورن . ومن المثير المثير بين الحالتين أن أحلام الشفاء ، أو أحلام المرض التي تخالفها ، لا تنشأ في الحاجة الماسة إلى العثور دائما على مواراة تامة تفصل بين عالم الواقع وعالم الحلم . وهذا ما نراه في قصة «مؤمل بن أميل» الذي رأى في يومه أنه قد أصابه العمى . فاستيقظ ليجد نفسه أعمى فعلا^(٢٨) ، فنتيجة الحلم وحدها هنا هي التي توضح فكرة الاتصال ووجه الشبه بين العالمين^(٢٩)

ويجد القارئ في حلمي «رعيلاي» وعمل بن أحمد - صاحب السجاجة - هذه اللطافة ، فكل حدث في الحلم له ما يوازيه في العالم الخارجي . ومن الممكن أن نلاحظ أن وسيلة «تجيب محفوظ» في توصيف الحلم هي من الغموض ما يسمح بتأويل ما حدث للبطل تأويلا تراثيا قديما أو نفسيا حديثا^(٣٠) . وهكذا يمكن لنا أن نرى أن ما يجهد هذه القصة من إيهام يسمح بقدر من التواصل بين الحلم والحقيقة ، يجعلها مختلفة عن قصص الأحلام التي يتم فيها تحقيق النتيجة في عالم الظاهر ، وإن صدر هذا التحقيق عن واقع الحلم نفسه .

مثال ذلك ما يجده في قصة الحلم التي نعرضها هنا على يدي واثق وردت في قصة «عهد السلام العجيب» القصيرة بعنوان «الزوايا» . وهو أن هذه القصة في حد ذاتها ذو معنى خاص ، لأنها تدور كلها حول حلم ، ثم ما يترتب على هذا الحلم من أحداث ، كما سري في أثناء حديث للقصة

ونبدأ القصة بحكاية «محمد ويس» لما رأى في منامه . حيث وجد نفسه يصلي ويقرأ سورة «النصر» فيما استيقظ من يومه فصد إلى «محمد سعيد» فيه القرية وقص عليه رؤيته . وعندما استمع لبقية إلى قصة الحلم سأل «محمد ويس» عن مدى يقينه بأنه كان يقرأ سورة النصر حقا . فأجاب بأنه على يقين من ذلك . وشرح يترتل آيات السورة حسبها أمامه . وعندئذ طلب الفقيه من «ويس» أن يستعصر الله العظيم . لأن تلاوة هذه السورة في الحلم إشارة إلى اقتراب الأجل .

إن الحلم هنا - كما سبقت الإشارة - لا يحكي في القصة إلى شخصية أخرى . ولذلك فإنه لا يؤوز ومن جهة أخرى - فإننا نستطيع أن نقول إن الحلم قد تم تفسيره من جانب «ويس» بمعنى من المعاني ، وذلك عن طريق حكاية لأحداث معينة وقعت للبطل عندما كان في حلمه . ومن حيث البناء الفني للقصة ، فإن حكاية هذه الأحداث تقوم بنفس الدور الذي يقوم به تفسير الأحلام في تحقيقها عن طريق رواية ما حدث بعد الحلم . كما رأينا في نماذج سابقة . لكن هذه الرواية التي تصادف إلى حكاية الحلم بنفسه ذات طبيعة مختلفة . وإن كانت تقوم بنفس الدور الذي يقوم به التأويل من وجهة النظر الفنية وهذه الطبيعة مختلفة تؤسس علاقة جديدة بحدثات مغري حقيق بين عالم الحلم وعالم الحقيقة الخارجي . فالحق أن الأحداث التي تشير إلى اليأس من ورداد الماء . لا تقتصر على عالم الحلم ، بل تمتد إلى عالم الحقيقة . كما رأينا من حكاية «ويس» لما حدث ، وإن اختلفت الصورة في كل من العالمين اختلافا طفيفا . وبعبارة أخرى فإنه عندما تقع أحداث الحلم لبطل القصة في رؤياه تكون أحداث أخرى خارجية قد وقعت له في نفس الوقت . والحق أن عالم الأحلام وعالم الحقيقة عالمان متصلان متوريان . ولكنها عدلان متصلان للنشاط الإنساني . من هنا يصير الفرق بين الحلم والحقيقة فرقا ضئيلا^(٣١) . وهذا الإيهام الذي يسمح بقدر من التواصل بين الحلم والحقيقة ، لا تنفرد به هذه القصة ، إذ إننا نجد مثيلا لهذا الغموض في الفصل بين هذين العالمين في التراث التأويلي القديم لقصص الأحلام . فقد رأى علي بن أحمد الحنبل الأموي في حلمه أن أحدهم قد أعطاه وجاجة مشوية يأكلها ، فأكل منها جاجيا ، مما استيقظ وجد ما بقي من الوجاجة في يده^(٣٢) . إن هذه الظاهرة شبه إلى حد كبير قصة الحلم الذي نقرأه في «رعيلاي» . حيث نجد أن عناصر الحلم لها وجود خارجي . هي «رعيلاي» وعبد القارئ الباسمي وده . وفي قصة علي بن أحمد نجد الدجاجة . وقد ذكر «كيلبورن» عند مناقشة لأحلام معجزة الشفاء أنه كثيرا ما ترد حكاية الأثر للمادي الخارجي بعد الحلم ، ليم تأكيد تحقيقه^(٣٣) . ولكن مثل هذه الآثار الشاهدة . لا تؤكد تحقيق الحلم بحسب ، بل تفعل ذلك عن طريق ربطه بمجموعة من الأحداث الطاهرة ، التي تقع في عالم الواقع

«ويس» لأمر الفقيه ومأله . هل هو متأكد مما يقول ؟ ، فأجاب الشيخ بأن كل من رأى ما رآه «ويس» في حلمه لم يطل به العمر بعد ذلك - أكثر من أربعين يوماً

وتحكي القصة بعد ذلك من اختيار القرية التي عاش فيها الرجال ما يهم من القدرى أن أهلها كانوا جميعاً ممن يؤمنون بالأحلام وتأويلها بمجانة راسخا . وهذا بالطبع من باب الإيهام عما يكون من شأن أحداث القصة فيما بعد . ولقد بدت نبوءة الحلم «لمحمد ويس» حقيقة لا يمر بها . ولذلك فإنه بدأ يتصرف كرجل مريض . مع أنه كان صحيح الجسم . وهذا تدهورت حالته الصحية عموماً ثم من حين كان يوم التاسع والثلاثون

في مناسبة ذلك اليوم التاسع والثلاثين . يقدم المؤلف للقارئ شخصية معروفة القرية لاسم «ناجي» . الذي كان غائبا في دمشق حتى ذلك الوقت . وعند عودته إلى القرية عرف ما حدث خلال سفره . وكان هذا المدرس - كما يكتشف فيما بعد - على عداء طويل للمدعي بشيخ قرية «محمد سعيد» سبب ما يشره بين أهل القرية من خرافات وخرعيات . وكان الشيخ من جابه يرحبه بالإلحاد

وعلى الرغم من أن «ناجي» كان شديد الانتماء إلى الشيخ سبباً إنما كان يقتل «ويس» وتأويله لحلمه على هذه الطريقة - كما كان يعلم خبرته السابقة من القرية وأهلها أنه لا يستطيع أن يقتل من تأثير الشيخ ومروءة فيهم من قبل . ولذلك فإنه قرر أن يذهب إلى «ويس» في وقت مبكر من صباح أحد الأيام وفي يده نية من تين الصبار اشراها من دمشق . وأيقظه . وأخبره أن «زين العابدين» - أحد جدد «سابقين» - قد أيقظه وأعطاه هذه المرة من ثمار الجنة - . ليحملها إلى «ويس» . هذا صلي وقرأ سورة النصر . فإن الله يجد في عمره ليرى حقا

وقد أسرع «ويس» إلى القيام بذلك بالطبع . فتم شفاؤه وسمعت القرية كلها بالقصة . وما كان من أمر «ويس» . وكان مما ترتب على ذلك أن اعلم - وقد استنصر ما يجب عليه من الاحترام لهذه زين العابدين - دخل في صندوق المصلين في صلاة الجماعة خلف الشيخ «محمد سعيد»

وأول ما نلاحظه في حلم «ويس» أنه يحكي قصة القرية الذي تنوّل تفسيره . وهذا مهم لسبب : الأول هو أن الحلم هنا يفسر ليكشف عن معناه . ولكي هو أن الفقيه هو الذي يقوم بتفسير الحلم . وتحكم وضعته في القرية . فإن هذا التفسير يكتسب حالة خاصة من القداسة .

كذلك مما خب النبيه له هنا طسعة التفسير الحقيقي للحلم . حلم «ويس» الذي يتضمن قراءة سورة النصر بصره «محمد سعيد» كرم ليعتد المفاجئ لصاحب الحلم . وهذا التفسير المحدد لحلم يرى صاحبه فيه نصه بزل سورة «النصر» هو نصع قديم يمكن العثور عليه في كتاب التابليسي^(١٢٦)

ولإضافة إلى ذلك . فإن هذا النمط من أنماط الأحلام يمكن أن

بعد من أحلام «نبوءة الموت» . وفيها يتم إعلان صاحب الحلم أو غيره نموه القريب . وهناك كثير من الأحلام التي يمكن أن تتساءل ما مع حلم قصة «العجلى» : في «شذرات الذهب» لابن العماد الحنبلي (١٠٨٩ ، ١٦٧٩) - على سبيل المثال - نجد حرم شمس الدين محمد الذي رأى عما يرى التائب أنه كان يقرأ سورة «يوسف» . ففسر هذا الحلم لأحد أصدقائه بأنه إشارة إلى موته على حالته ذلك . وقد مات بعد ذلك كما قالت نبوءة^(١٢٧) . وفيما يتعلق بقصة «ويس» نفسها . فإن هذا الحلم يخبر على نفس النمط الذي عرّف به في قصة «العجلى» . هو الخائبي نجد صاحب الحلم يرى أنه يقرأ سورة من القرآن . فكتب ذلك يقرأ لتعبر عن موته العاجل

ومن الحق أن نقرر أن أحلام قرعة لقرآن يست وحده حلام نبوءة الموت . فشمس الدين أبو عبد الله رأى في منامه أنه يموت في شهر محرم . في مدينة معينة . وذلك قبل وفاته بعشرين سنة . ولقد حدثت كما رآها حقاً^(١٢٨) .

وهناك بعد ذلك ما يروى عن حلم يتصل «بشيث بن إبراهيم» الذي كان قريبا . والذي رآه أحدهم في نومه يقرأ قصيدة شعرية نبيذ له في العام الثامن والثمانين من عمره . ولم يبق له من هذا العمر إلا القليل . وعندما حكى صاحب الحلم قصته على الفقيه أحياه بأنه قد بلغ صلا عامه الثامن والثمانين . وأن روحه إنما تكشف هذا الحلم عن نبوءة وفاته^(١٢٩)

ومن هنا يبدو أن حلم «محمد ويس» حلم ترائي من حيث صورته وتأويله . بل نستطيع أن نقول إنه حلم ترائي من حيث طبيعة الموقف الذي يشهده . وسوف نرى فيما بعد مغزى هذه الصيغة الترائية في قصص الأحلام . بصفة عامة . وإنما يبيننا الآن أن بشرى إلى أن الحلم الذي - أو لنقل صراحة الحلم المزعوم - هو في ذاته حلم ترائي في جوهره

وس الواصل أن طوائف زين العابدين - أحد جدد «ناجي» - به ليلا . لم يقدم للمارئ على أنه حلم بالمعنى الدقيق . فإن القصة تحكي أنه أيقظه من نومه . ولكن طبيعة رواية هذا الطيف لطريقة متعددة جعل منها حدثاً شيا بالحلم . ومع ذلك فليس مما يمدى في هذا المقام أن نحقق القول في طبيعة هذا الحدث من حيث اعتباره حلقاً أو رؤيا تمت في أثناء يقظة صاحبها . وإنما يبيننا في الحقيقة ظهور هذه الشخصية الهيبة الهيبة . وتحقق نبوءتها . أو على الأقل ما يدعي لها من تحقق . ولقد حرصنا من قبل لظهور مثل هذه الشخصيات القديمة . فيما يتصل بقصة «الطيب صالح» . وقد أشرنا هناك إلى أن هذه الشخصيات قد توصي أحياناً بالقيام بأعمال معينة . وتبقى قيمة الاستجابة لتحقيق هذه الأعمال من مكانة هذه الشخصيات الهيبة . التي تظهر عادة في الأحلام بعد موتها . فكانت في حياتها موضع ثقة الناس وتقديرهم . فهي كذلك بعد موتها

وتلك ظاهرة شائعة في تأويل كثير من الأحلام في العصور الوسطى . من ذلك ما نجده في حبر حلم «علي بن أحمد الأملدي» الحنلي الذي سرق منه ثياب من حرير . فقد جاءه شبحه في المنام وأنبأه باسم

محتاج إلى تأويل أو توضيح أو تحقيق. وفي المستوى الثاني يقوم الحلم بوظيفة قصصية هامة، إما تشبيل معطاة التقاء مع الشبح - كما نجد في رعبلاوي - وإما بتقديم مجموعة من الحكايات التي تؤكد الطبيعة الخاصة لشخصية معينة على الخلاص، كما نجد في ود حامد وشجرة الدوم في قصة «الطيب صالح». ولكن الاستخدام الفني للحكاية الأحلام في القصص الثلاث - وخصوصا عندما يتم التمسك فيها بمحنة - يسمح لنا بأن نرفع تحيلنا إلى مستوى ثالث من التجربة، بحيث نقول في إجمال إن قصص الأحلام ترمز إلى التراث. وهي تراثية من وجهتي.

أولا: لأن المواقف فيها تستدعي ظروفًا وملابسات وشخصيات تراثية. وهنا واضح في قصة «دومة ود حامد»، حيث تمثل شجرة الدوم التراث^(١٨). وفي قصة «زعبلاوي» قد يبدو هذا الرمز أقل وضوحا، ومع ذلك فإن القصة لا تخلو من عناصر صوبية قادرة على الإيحاء بذلك^(١٩)، وخصوصا عندما نتذكر أن ما أربط بالحلم الذي تم في الحانة بفعل السكر هو من أصدقاء روايات صوبية ترى أن السكر بالحمر أو المهدر مقدر بالانفلات من الواقع المحيط بالتجربة الصوبية^(٢٠). أما العناصر التراثية في حلي قصة «وليا»، فإنها لا تحتاج إلى تفصيل أكثر مما قلنا.

ثانيا: هناك بعد ذلك معنى آخر يحور لنا على أساسه أن يرى هذه القصص الثلاث نمطًا للتراث، وهو معنى أدبي خاص، فن الحالات الثلاث التي عرضنا لها نجد الملابس الهيكلية بالأحلام، ووصف ما تتضمن من الفكرة، والطريقة التي يتم بها التداخل بين حكاية الحلم والإطار القصصي الأكبر الذي توضع فيه، بالتأويل، أو التحقيق، أو التوضيح خلال مجموعة من الأحداث المتوازية - كثيرا ما ينتج الكاتب في تقديمها الأساليب المستخدمة في كتب التأويل القديمة. ومع أن الأحلام الثلاثة مقدمة في إطار من الشكل الفني للقصة القصيرة، فإن هذه العناصر التراثية تبدو واضحة جلية فيها.

ومن الواضح أنه عندما يتم تصميم عنصر تراثي، أو استخدامه بصورة من الصور في عمل أدبي حديث، فإن معناه يتحدد وفق للملابسات والظروف المحيطة التي يقدم في إطارها، ولذلك فإن القارئ يقوم بتقييم هذا العنصر من زاوية جديدة تحدد هذه الملابسات والظروف. وهذا يعني أن القارئ - سواء كان المؤلف على وعي بذلك أم لم يكن - حينما يستعمل وسائله المختلفة لتقييم هذه العناصر التراثية، يعكس بالضرورة موقفه من التراث الذي تشير إليه هذه القصص الثلاث موضوع البحث. وهذا واضح على الخصوص في مثل هذه الحانة، فحيث يبدو العنصر تراثيا بطبيعته يصبح العنصر التراثي الأدبي نفسه رمزا للتراث.

إن لفزي الأيديولوجي للمعالجة الأدبية هذه العناصر التراثية

من سرق الحبر، وبين له أين وضعه. وقد استجاب «علي» لتصحية شبحه. وقام بعمل ما طلب منه، معتقداً بأن هذا الشبح صادق وثقه بعد ثباته. لأنه كان كذلك في حياته، فاسترد ما ضاع منه^(٢١). والحق أن استخدام هذه الشخصيات ذات الطابع الحليلي المهيمن في الأحلام كان شاعرا إلى حد كبير في العصر الإسلامي الوسيط بحيث أمكن استخدامها (في الحلم المزعوم) بطريقة مصادرة بل إن ظهور شخصية ما من هذه الشخصيات كمصدر لسلطان روحي في حلم من الأحلام يمكن استخدامه لتحرير موقف شخصية من الشخصيات التاريخية. والواقع أن الأحلام سلاح فعال عند الخصومة، وهي تمثل مصدرا ممتازا للوصول إلى حقائق يمكن أن نضع حد فاصلا لمشكلة تثير جدلا طويلا^(٢٢). وبذلك فإنه ليس ثمة من وسيلة في مواجهة حلم من الأحلام أفضل من العثور على حلم آخر.

ذلك أن حلم «ناحي»، وما يرتبط به من فائدة مباشرة، يتطابق مع ما نشه في ذلك مثل حلم «محمد ويس» - مع أنماط الأحلام التراثية الإسلامية - ولكن هناك وجهها للاختلاف، قصة حلم «ناحي» - كما نعلم - لا تمثل رؤيا حقيقية. وقد جعل مؤلف القصة الأمر واضحاً لدى القارئ إذ بين أن الحلم كان مختلفا عن أجل إغراء «ويس» باسترجاع لفته في نفسه ومواصلة الحياة. وبعبارة أخرى، فإن هذا الحلم الذي هو تراثي من حيث صورته ومصنونه، لم طريقة استخدام المؤلف له في القصة، يقدمان هنا من عتد في إطار من فكرة التزييف التي شاعت في ذهن معلم القرية. وهذه الطريقة الساعرة في استخدام نمط تراثي من الأحلام تؤكدنا الفكاكة التي يشتملها القارئ. وهو يدرك أن الفكاكة التي اعتقد «ويس» أنها من ثمار الجنة ليست في الحقيقة إلا من ثمار دمشق. وهذا يتفق في جوهر الأمر مع ما ذهب إليه «عبد السلام المجيلي» من فكرة القصة، إذ يبدأ بصها بحكاية رؤيا تراثية تروي عن أنها ذات أدنى شديد لصاحبها، وتلدان بوصفها مزيفة. ولكن يغفل المحدث بالحديد كاد للمعلم مصطرا إلى اختراع حلم مصاد، هو من وجهة نظره - وعلى ذلك من وجهة نظر القارئ أيضا - لا يريد ريدا من الحلم الأول. وثاني لفظة السحرية الأخيرة في حانمة القصة، حيث نجد «ناحي» المعلم مصطرا إلى الصلاة حلق «محمد سعيد» فيه العربية. وهذا يدل في رأي المؤلف على أن من يحاول استخدام التراث لتفادي سوف يقع في شباكه، كما يدل على أن كثيرا من يبدون كأهم من حلة المحدثين بين العرب لا يزالون قابلين لشدة التراث وأسرره.

إذا فهمنا القصة على هذا الأساس بدت كأنها هجوم على التراث، وهي يمونها الخفاص تدل على أن المقتد يتصرف إلى العنصر التراثي في الأحلام فحسب. ولكن دوران قصة «المجيلي» حول عناصر تأويلية صرف، تكشف ما حتى في القصص الثلاث موضوع الدراسة، وهو أن الحلم يمثل التراث فيها جميعا.

والحق أننا نستطيع أن نرى الأحلام كرمز على مستويات ثلاث. في المستوى الأول يكون الحلم رمزا لصاحبه حسب، وهو في ذلك قد

كان من المناسب تماماً لهذا الموقف أن يترك المؤلف بطل القصة في هايتها ، وهو لا يزال يبحث عن «زعلاوى» ، تماماً كما بدأت

في إطار هذا التحليل يبدو للمعري العنق الذى يعبر عنه موقف مؤلف هذه القصص حين لم يستحدثوا راوياً واسع المعرفة ولا صلاح للتعبير عن حكاياتهم ، وذلك على الرغم من أن قصة واحدة منها تحكى بصيغة المتكلم . وتظهر شخصية الراوى ، كما يبدو موقفه من التراث ، سارية في أثناء القصة ، وهو في «دومة ود حامد» متعصب ، وفي «الرؤيا» معاد ، وفي «زعلاوى» لا يزال يجرى البحث

إلى التشابه بين هذه الأحلام الثلاثة لا يسع من حقيقة أنها جميعاً معيبة بقضية التراث فحسب ، فهناك إلى جانب ذلك ما يلاحظ من دوران هذه الأحلام في محور من الصحة والمرض ، وهو ما يمكن فهمه بمعنى جسدى أو روحى . ومن الواضح أن التويلات الثلاثة في قصة «الطيب صالح» بعد أحدها بالفرج بعد الشدة من غير تحديد لطبيعة هذه الشدة ، ويتبأ الثاني بالمرض الذى يعقبه الشفاء ، في حين نجد صاحبة الحلم الثالث تنشق من مرضها . وفي الأحوال الثلاثة يمثل الحلم - ومن هنا التراث أيضاً - الصحة والخلص . وفي «زعلاوى» يصير الحلم هو فرصة الراحة مما يعاني منه البطل ، على الرغم من أنها راحة عابرة وسريعة الزوال . وأخيراً فإن الحلم في قصة «رؤيا» هو مصدر الصحف والموت . وما يوقفه المؤلف كحلم معارض لمواجهة الموقف لا يدل على عتصر إيماني فيه ، لأنه لا يقوم على تأويل حقيقى ، بل على تأويل مختلق .

وهذا تكون القصص الثلاث قد ربطت بين مشكلة التراث ومشكلة الصحة الروحية والجسدية معا ، فالتراث عند «الطيب صالح» هو مصدر الصحة والسعادة ، وعند «عبد السلام العجيلي» يجلب الخلل ، أما عند «نجيب محفوظ» فليس التراث إلا دواء مؤلماً وغير محدد لمصوم الإنسان الحديث

القصصية واضح تمام الموضح في قصة «العجيب» : التقديم الساخر للأحلام يعكس إدانة التراث ، على الرغم من أنها إدانة يخفف منها احترام حائق لتأثيرها . مؤلف «دومة ود حامد» هو عكس ذلك تماماً : فالقصة تقدم في خط واضح ذى إشارة دائمة ، لا تسمح بإلقاء أى شك على حقيقتها ، بل هي في باطن الأمر متعاطفة معها . وإنما يبدو روح السخرية في عجة المؤلف عندما يتناول أعمال السباسبين الذين قلصوا من خارج القرية إلى الأحلام جزء من نظام تراثى (وهى تستخدم للدلالة على قيمة هذا التراث) . وهذا النظام في رأى المؤلف نظام حيوى وقادر على التعايش مع تغير تكنولوجيا محدود ، ولذلك فإن المؤلف يصرح في نهاية القصة بأن هناك مكاناً لشجرة الدوم وللتقدم التكنولوجى معا^(١) . والمؤلف في قصة «زعلاوى» بلا شك هو أكثر المؤلفات الثلاثة مراوحة . فبينما نجد قصة «نجيب محفوظ» غير واضحة أو مباشرة الدلالة ، نحاول أن نجمع بين المستويين الإشارى والواقعى للحكاية ، فإنها تبدو وكأنها تؤدي إلى استنتاج أن ما ألم بالبطل من مرض عضال هو جزء لا يتصل من واقع طبيعة الخطيئة الإنسانية ، أو حل الأكل جزء لا يتصل من واقع الإنسان الحديث . ومن الممكن أن يفهم ذلك على أساس من مقولة ألقاها الوجودى : وبذلك يكون البطل الذى يبحث عن «زعلاوى» إنما يبحث عن راحة روحية في عالم يعوزه ذلك . ولا يحقق بطل القصة ذلك التوافق المأمود مع العالم إلا من خلال تجربة تأويلية للحلم . وهو الملحظة الوحيدة التى تم له فيها الاتصال بزعلاوى . وهذا كله يدل على موقف إيماني من التراث وحسن شديد إليه . ومع ذلك فإن قبلية تأويل هذا الحلم تأويلًا تراثياً من جهة ، وتأويلًا واقعياً حديثاً من جهة أخرى - يعكس ضمناً معينا من جانب القصة نحو التراث . فبدلاً من أن تبدو عناصر التراث مهمة وإيجابية في وضوح تام ، كما رأيناها في «دومة ود حامد» ، أو مهمة ولكن سلبية إلى درجة خطيرة ، كما نجدها في «الرؤيا» ، نجد «زعلاوى» تقدم بلسم التراث كأنه سريع الزوال ، بل إن الإنسان لا يدري هل قرأ حلاً تراثياً ، أو حلاً حديثاً ، ولذلك فقد

• هوامش

(٥) للاطلاع على عدد من البحوث الرفيعة في مشكلات التراث في الأدب العربى الحديث يستطيع القارئ أن يرجع العدد الخامس من مجلة «فصول» - مشكلات التراث ، العدد الأول لسنة الأول عام ١٩٨٠ . وانظر أيضاً

Sabry Hafez «Innovation in the Egyptian Short Story» in R. C. Outh, ed. *Studies in Modern Arabic Literature* (Warminster: Arts and Philology, 1975) p. 106.

(٦) انظر

Hilary Kilpatrick, «The Arabic Novel: A Single Tradition?» *Journal of Arabic Literature*, V (1974), p. 93.

(٧) الطيب صالح ، «دومة ود حامد» في مجموعته القصصية «دومة ود حامد» بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٠ - ص ٣٣ - ٥٢

(٨) نجيب محفوظ ، «زعلاوى» في مجموعته القصصية - ديار الله - بيروت ، دار الفلم ، ١٩٧٢ - ص ١٣٥ - ١٥١

(١) انظر مثلاً

M. J. L. Young, «Abd al-Salam al-'Ujayli and his Maqamat», *Middle Eastern Studies*, XIV (1978) p. 206.

(٢) انظر مثلاً مقدمة محمود مزلاوى في الكتاب الذى أصدره عن القصة القصيرة بعنوان *Arabic Writing Today: The Short Story* القاهرة ، مركز الأبحاث لأدبيات في مصر ١٩٩٨ ص ١٦ - ٢١

(٣) انظر مثلاً دراسة من ميخائيل عن التراث العربية بعنوان

Images of the Arab Woman: Fact and Fiction, (Washington, D. C.: Three Continents Press, 1979).

وانظر أيضاً ص ٧٧ - ١١١

M. J. L. Young «The Short Stories of George Salim», *Journal of Arabic Literature*, VIII (1977).

(٤) راجع في ذلك مثلاً حديثاً من تأليف هيلانة سوربال

Hilana Sourbal, *L'Éternel entre Minouci Proust et Naguib Mahfouz* (Cairo, L'Organisation Égyptienne Générale du Livre, 1978).

(٣٣) Benjamin Kilborne, *Interpretation du rêve au Maroc* (Paris), La Pensée Sovereign, 1938), p. 25; Crichtfield, *Shahhat*, p. 223.

(٣٤) نجيب محفوظ ، وجيلوى ، ص ١١٨ - ١٥٠

(٣٥) دلسج نظرة نفسية عميقة لهذا الموضوع في كتابه

George Devereux, *Reality and Dream Psychotherapy of a Plains Indian* (New York, International Universities Press, 1951), pp. 86-87.

(٣٦) الصمدى ، نكت المبيان ، ص ٢٠٩

Kilborne, *Interpretation*, p. 299

(٣٨) الصمدى ، نكت المبيان ، ص ٢٩٩

(٣٩) ربيع ألفة شعري مثل حالة الفموض الذي يقع بين الحقيقة والحلم في القصة السودانية في كتاب الدكتور عز الدين اسماعيل : القصص الشعبي في السودان ، القاهرة ، المطبعة المصرية للعلماء للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ٥٤ ، ١١٢ ، ١١٦

(٤٠) قارن في هذا ما كتبه سوسك S. Sosekh حيث يذكر أن نظرية الأدبية لهذه القصة ، ترجع في الغالب إلى أنها تمثل ظاهرة على الإيحاء بتأويل إشارى ووالى في وقت واحد ، انظر

S. Sosekh, «Zabalawi Author, Theme and Techniques» *Journal of Arabic Literature*, 1 (1970) pp. 24-35.

ومع ذلك فإنه يجب أن نلاحظ أن نجيب محفوظ في قصته «حفظ والمسكرى» قد أورد قصة حلم شبيهة بما نجده في قصة وجيلوى ، ولكنها لا تحتل هذه الأزدواجية في التأويل التي أشرنا إليها . فنظر نجيب محفوظ ، حفظ والمسكرى في حد ذاته القصصية ، دها

له ، ص ١٩٢ - ١٩٨ .

(٤١) البصير ، الرزيا ، ص ١٠٨

(٤٢) النابلس ، تعبير الأنا ، الجزء الأول ، ص ٢٨٨

(٤٣) ابن الهيثم الحلي ، شذرات الذهب في أخبار من ذهب ، بيروت ، المكتبة التجارية للطبع والنشر والتوزيع ، بدون تاريخ ، الجزء السابع ، ص ٢٤٨

(٤٤) ابن الهيثم ، شذرات الذهب ، الجزء السابع ، ص ١٨٧

(٤٥) الصمدى ، نكت المبيان ، ص ١٧٠

(٤٦) الصمدى ، نكت المبيان ، ص ٢٠٦ . وانظر أيضا قصة الحلم الواردة في كتاب ابن عبد ديه ، طبعه القوي ، تحقيق أحمد أمين ، وإبراهيم الأبياري ، وعبد السلام عارود ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٩ ، الجزء السادس ، ص ١٦٣

(٤٧) أنظر

Fedwa Mahi-Douglas, «Controversy and its Effects in the Biographical Tradition of al-Khatib al-Baghdadi» *Studia Islamica* XLVI (1977), pp. 125-129.

(٤٨) لما بلغت النظر أن أحمد عمر في دراسته عن الظاهر الشعبي للإسلام في أعمال الطيب صالح لا يكاد يذكر الإسلام ، مع أنها جزء من الذات الشعبي الذي في القرية ، وهي من وجهة النظر الأدبية أهم أجزاء الكشف عن الحدث في القصة أنظر

Ahmed A. Nour, «Popular Islam in al-Tayyib Salih», *Journal of Arabic Literature*, XI (1980), pp. 88-103.

(٤٩) أنظر

Sosekh, Za 'Isaw', p. 26; Hamed Sakhat, «Najib Mahfuz's Short Stories» in *Orie, Studies*, p. 119.

(٥٠) أنظر مثلا

A. J. Arberry, *Sufism: An Account of the Mystics of Islam* (New York: Harper and Row, 1970), pp. 115-116.

(٥١) طيب صالح ، دومة ود حامد ، ص ٥٢

(٩) عبد السلام العجيل ، ١٩٧٠ ، في مجموعة القصصية ، فتاويل فنيية - بيروت ، دار سرى ، بدون تاريخ ، ص ١٧ - ١١٦

Kilpatrick, «Arabic Novels», p. 99.

(١١) أنظر بحث هيلارى كيباترك

(Hilary Kilpatrick, «Tradition and Innovation in the Fiction of Ghassan Kanafani» *Journal Of Arabic Literature*, VII, (1976) p. 64.

(١٢) قارن في هذا

Fedwa Mahi Douglas, «Dreams, the blind, and the semantics of the biographical notices», *Studia Islamica*, LI (1980) pp. 137-162.

(١٣) أحمد الصمدى عرض الله ، تفسير الإسلام ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ١٩٧٧

(١٤) النابلس ، تعبير الأنا في تعبير النام ، وابن سيرين في منتخب الكلام في تعبير الإحلام ، القاهرة ، عيسى البابي الحلبي ، بدون تاريخ

(١٥)

Richard Crichtfield, *Shahhat: An Egyptian*, (New York: Avon Books, 1978) pp. 48-49, 222-223.

(١٦)

Vincent Crapanzano, *Tekmal: Portrait of a Moroccan*, (Chicago University of Chicago Press, 1980) pp. 17, 44, 67, 69, for example.

(١٧)

Jan Servaes, *Cases of the Reincarnation Type, Volume III. Twelve Cases in Lebanon and Turkey*, (Charlottesville, University Press of Virginia 1980), pp. 11-12, 194-195, 324-325 for example.

(١٨)

Toufic Fahd, *La Divination Arabe*, (Liden: E. J. Brill, 1966) pp. 289-292.

(١٩) أرناليدورس الألبوسى ، كتاب لعمى الرزيا ، نقله من الوثائق إلى العربية حسن بن إسحاق ، طبعه رفيع فهد ، دمشق ، المعهد الفرنسي بدمشق ، ١٩٦٤ ، ص ١٠

Fahd, *Divination*

(٢٠)

(٢١) الطيب صالح ، دومة ود حامد ص ٣٩

(٢٢) على الرغم من أنه لا يمكن تجاهل كتاب الفتوى «الفرج بعد الشدة» (ت ٣٨٤ / ٩٩٤) في تفسير ذلك ، فإن هذه القولة ذات طابع ديني خاص ، تتجاوز فكرة تأويل الأحلام

(٢٣) النابلس ، تعبير الأنا ، الجزء الأول ، ص ٢٥١

(٢٤) الطيب صالح ، دومة ود حامد ، ص ٢٩ - ٤٠

(٢٥) النابلس ، تعبير الأنا ، الجزء الثاني ، ص ٢٢٨

(٢٦) نفسه ص ٢٢٧

(٢٧) الطيب صالح ، دومة ود حامد ، ص ٤٥

(٢٨) مسأله بر منقذ ، كتاب لا اعتبار بحسب صيب حو ، برستور ، ١٩٣٠-١٧٨ ص

(٢٩) الصمدى ، نكت المبيان في نكت المبيان - تحقيق أحمد زكى باشا القاهرة ، مطبعة خيالي ، ١٩٦١ ، ص ٣١٢ وهناك مثال آخر يشار به إلى شخصية الرسول - يمكن ملاحظة في كتاب السخاوى الفتوى الملاحق لأهل القرن التاسع - بيروت ، دار مكتبة الفقيه بدون تاريخ ، الجزء العاشر ص ٣٢٤

(٣٠) الصمدى ، نكت المبيان ، ص ١٦٦

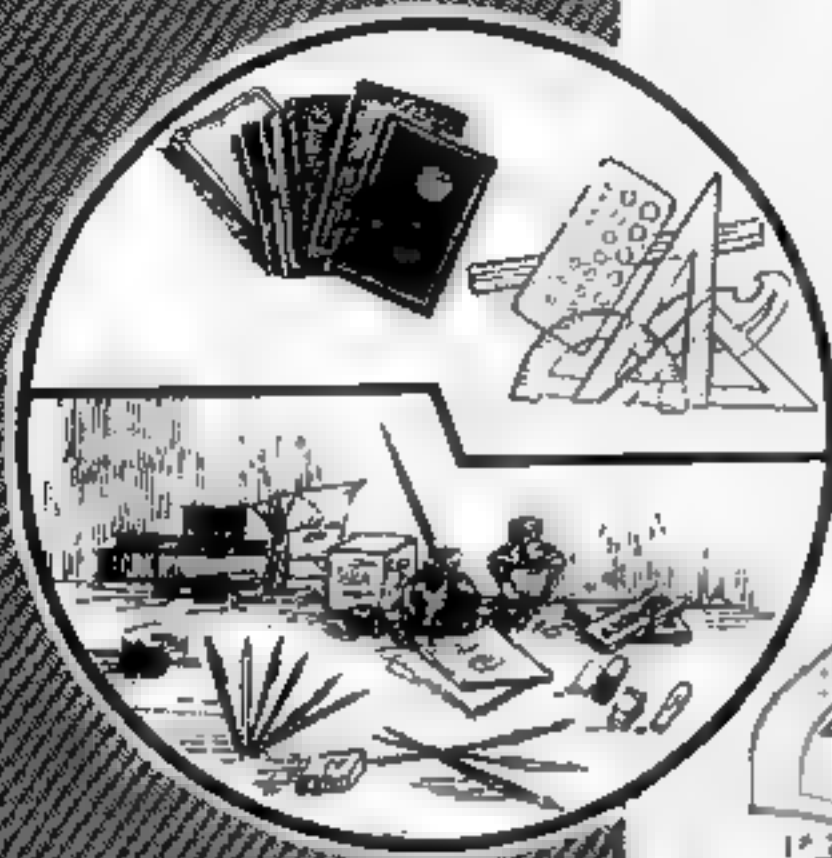
(٣١) البشير ، المحاسن والمساوئ - تعبير محمد خير الفصل إبراهيم - القاهرة ، مكتبة محمد مصر ، ١٩٦٩ ، الجزء الأول ، ص ٥١٦

(٣٢) الصمدى ، نكت المبيان ، ص ١٥٦

الشركة المصرية للورق والأدوات الكتابية «رومي»



الحكاثة على
كأس الإنتاج
ثلاث سنوات متتالية



يسرنا أن نعلن عن توزيع
مختلف الأصناف المكتبية
وبالأخصار الرسمية
ومن أهم الأصناف

* تليفزيون ٢٢ بوصة لو كسبيير التسليم فوراً
* مراوح مكتب وبجسام كل التليفزيونات
* أظاظا * مكاتب حديثة * مكاتب مستودعة
وخزائن حديدية * كشكول حر وأدوات كتابية
وهندسية * ورق كالك ورسم
* ورق كتاب وطباعة
* أقلام حبر جاف ورصاص
* حبر رومني الفاخر
* المنتجات الورقية المختلفة

بلوك نوت • ظروف • أجهزة
طبع تجارى ... الخ

الورق الخام
يباع بمتجر شلوهوب

● فرع ستاندر مستيخري شارع عبدالقادر عزوت
● فرع بجانس شارع البورصة الجديدة متفرع من قاهر النيل
بمخبره فرع الشركة بالمحافظات : الإسكندرية الوجه القبلي الوجه البحري

جاد

القاهرة : ٣ شارع شريف
الإدارة العامة : سويتش : ٧٥٦٥٣٨ — ٧٥٦٤٧٧
الإسكندرية : شارع طلعت حرب
ت : ٧٤٥٦٤٣
ت : ٨٠٣٧٨٢

حول وظيفة العنصر الأسطوري

الرائية المصرية المعاصرة

« وفي لحظة معينة يظهر الزوبيل ، يفرغ الحصى تحت أقدامه ، تلين له الحجارة ، ويسكر الشوك . »

(الزوبيل)

« ... ولكنه كان يبدل شكله من حال إلى حال ، مرة هو حيوان من ذوى الأربع يوجه أصغرها مستدير ، ومرة هو طائر كالرخ بنجوم صفراء ، ومرة داعم كالحية الرقطاء ، أو نافث شبك كالمكبوت .. ولم تكن النيران بقادرة على حرقه . »

(دوائر عدم الإمكان)

« .. وكانوا يتحدّثون عن شبح التاجر ، ما من واحد هنا إلا وراه ، أو سمع وقع حوافر البعثة في إيقاعها المنتظم الصارم . »

(التاجر والتفاح)



وما هو جدير بالذكر أن وظيفة الأسطورة - عند بويج - تكمن في اختلاف العصر الأسطوري بشكل جوهري عن العصر التاريخي ، إذ يمثل الأول خروجاً من التاريخ وعودة إلى الوقائع الأساسية بطريقة تهدف إلى اكتشاف بيبها العميقة الدائمة في الحياة والكنائس .
وانسؤال الذي يحاول هذا البحث الإجابة عنه هو

« كيف يمكن غوظيف العنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة ؟ وما دلالة هذا التوظيف ؟ وهل أثرى هذا التكنيك من لغة الرواية أو أضاف أبعاداً جديدة إلى الوقائع أسهمت من خلال تعديها لمظهره الخارجي في نفس رموزه ومفاهيمه . وتوثيق روابط الإنسان مع عالمه الموضوعي ؟ ! »

منذ أن لحا الإنسان البدائي إلى الأسطورة كوسيلة لإدراك الحياة ، أو بهدف تأكيد طبيعة الفعل الإنساني « - كما يقول العالم الأنثروبولوجي الكبير ليفي شتراوس - منذ ذلك الوقت والأسطورة تلعب دوراً حاسماً في تشكيل الرؤية الإنسانية للواقع ، حيث تعد بافتاحها الدائم على عالمه ، أمية في التقاط الأسرار التي تختبئ تحت سطحه نادر ، ودوربة على توسيع أبعاده ومدارجه ، وتأسيس الوعي به .

روائع والأسطورة عنصران لا ينحصران عن حركة النمو الإبداعي عند الإنسان في كل أشكاله (الشعر والرواية والقصة والمسرح) - بل على العكس من ذلك يتداخلان ويمتزجان أحياناً في نسج واحد على أكثر من مستوى

والحلم (حيث يتم تجاوز العلاقات المنطقية إلى ماوراءها) . ومن أهم هذه الخصائص الخدع ، والاستدال ، والتكليف ، والتصميم ، والإشارة . الخ

يقول جمال البطلاني في الجزء الأول من روايته (الزويل) تحت عنوان : ر . ا . ب . ج . د .

«وصلنا بداية العالم ، عبرنا المصير ، شربنا الثوب لأوراق ، تلون به نحاسنا ، صحننا ، رعننا . ربما أمتعت فوق برمال ، احتضن بعضنا بعضاً

قلت عندي الدهان السحري الذي قرأت عنه في ألف ليلة ، ندهن أقدامنا ، يصبح العالم كله قطعة بابسة ، لا يلد الماء ، عشى في أنحاء الشمس ، صحتك فتحي ، عبء ترقان ببحر أرقي عميق الزرقة واسمه الأحمر ، قلت . ربما أضاء في الليل بور أحمر . شقت يده الهواء الطري ، مزج إبريل العذب ، الماء لمنح في قلب أغسطس توقعت فجأة ، تصلب جسي ، في مزموم ، فتحي .. لبحر من أمامنا والحبل من ورائنا .. هيه .. هيه .. إلى الأمام .

عدوية الحياة ، بحر بيض رقة كأني ، العشق ، أي لون ررقى ! نطفنا نعلو للصخور ، يتقل كل منها الآخر .»

وفي الفصل التاسع من رواية (دوائر علم الإمكان) يكتب محمد طوبيا

«مضيت في طريق ، أبكي دفين ، السكة موحشة وأبرد فيه الضرر .. الفأر الأبيض يفرض نصف يومى والفأر الأسود يفرض نصفه الآخر .. والعول في نهاية السكة مفتوح الفم ، ينتظر توقف القلب ، ولا أجد أمة هذا القلب ، ولا أفهم ما يدور ، صرت كالسكك الصغير في البحر الكبير ما أنا راسي ، وضافت حان صارت مراقد الليل أوسع من مناماني ، وصارت مقاطع الليل أصبغ من جروحاني .»

والرموز هنا حل اختلاف نوهيتها (الرموز النوبية وبصرية الأزرق ، الأحمر ، الأبيض ، الأسود) أو الرموز الحسية والحركية (البحر ، الفأر ، الفول المفتوح الفم) لا ترمى بطبيعتها السحرية إلى إثراء لغة التعبير الروائي معصب بل تسعى كما يقول - ليكو - إلى الالتحام بالعالم الخارجي من خلال معجز عن إدراكه إدراكاً موضوعياً ، أو استيعاده استيعاداً شاملاً على نحو فلسفي وعلمي دقيق ومن ثم فالاستعمال المعوي يبدأ انطلاقاً من الرموز ليتطور فيما بعد على مستوى بلاعي أكثر تعقيداً ، حيث يبحر معنى الاستعارة والتمثيل ، ويتدرج - من ثم - على مستوى دلالة من إحداه المعنى إلى ثابته أو تعدده .^(٣)

ولا يتيسر تحديد هذا العالم المشعب بأبعاده ورموزه الشبكية ، والكشف عن نظام الدلالة فيه ، إلا بكشف صروب متعددة من «التقابلات» و «التوافقات» و «التوازيات» في حقل اللغة

يقول إسماعيل حمزاً ذكرياته عن حبيبته (منهى) في روايته «الزويل» «حتى لو اعتليت البراق قلن لثقي ، لو ربطت روحي إلى

وقد قمنا باختيار ثلاث روايات ، حاول كتابها توظيف المنصر الأسطوري بوسائل شتى ، وأساليب مختلفة ، وأخذنا منها مادة لهذه الدراسة لتطبيقية . وقد صدرت الروايات الثلاث في فترات زمنية متعاقبة تقريباً ، ومن الملاحظ أن أصحابها يمثلون تيارات مختلفة في الرواية المصرية الحديثة ، ولكلهم على الرغم من هذا يتممون إلى جيل واحد من كتاب القصة والرواية في بلادنا والروايات الثلاث على الترتيب هي :

١ - الزويل ، لجمال البطلاني . منشورات وزارة الإعلام . الجمهورية لعراقية ١٩٧٥ . سلسلة القصة والمسرحية (٣٧) .

٢ - دوائر علم الإمكان ، محمد طوبيا . منشورات الحديدي ديسمبر ١٩٧٥ ، العدد الثالث عشر .

٣ - التاجر والتفاش ، محمد البساطي . عن دار الثقافة الجديدة ١٩٧٦ روايات الثقافة الجديدة - ٦ .

• • •

والتوظيف الأسطوري في الرواية المعاصرة يتم على ثلاثة مستويات تتوحد فيما بينها لتعطي في النهاية بالدلالة الأخيرة التي نصيب إلى رؤية الواقع بدءاً إنسانياً وفنياً خاصاً ، يساعد - في جوهره - على استيعاء غموض الكون ، والحل بين طرق الوجود ، (المحسوس والمفهوم) واستقطاب ما يجمع بينهما في رؤية واحدة .

والمستويات الثلاثة التي سوف نتناولها بحد قليل بالشرح والتحليل هي

هي

١ - مستوى اللغة .

٢ - مستوى الشخصية .

٣ - مستوى الحدث .

١ - التوظيف الأسطوري على مستوى اللغة .

يقول ميشيل فوكو «إن الأسطورة هي مزج من اللغة الشعرية . ويربط «نشير» بين الشعر والأسطورة على أساس أن كليهما يشحن التجربة الإنسانية بنوع من الرهبة والغموض والدهشة ، حيث يمثل فيها نفس نوع البناء لرمي . ومن ثم يؤدي كلاهما وظيفة واحدة في التعبير^(٤)

وقد استعانت الرواية المعاصرة بهذا المنصر الفني الأثير ، في تشكيل بيئتها ، وتحميل عناصرها الدالة هذه الطاقة الإيحائية والسحرية تكاملاً ، بوصفها طاقة خلقة وقادرة على استقطاب الشعور ، وعلى تحريك مخزون المعاني الذي سرعان ما يربط الإنسان بواسطة حصيلة خبراته المعاصرة بظهيرها في الماضي .

إن وفوكو «يطلق في بيوته الأستيمولوجية من معادلة مهمة توحد بين السبب والاشعور والرمز واللغة . والرمز - كما يقول - إرست كاسير - لا يمسك جانباً من جوانب الحقيقة ، بل يعكس الحقيقة ذاتها . حيث تترج فيه الصورة والموضوع امتزاجاً كاملاً .

وتستعير لغة الأسطورة كثيراً من الخصائص التي يتميز بها الشعر

ساق الرخ لن أعود إليها .

وحين يثور في نفسه صجاة هذا التساؤل العجيب

وما الذي يجري لو بردت الشمس ، انطقت ، همد القرص
الملق ؟ !

يجب في ولي حوون .

«بقينا حبي الراق ، بطير بنا ، بصر الآفاق ، طرق باب
السما الدالة ، الرابعة .»

وعن طريق المقابلة بين وظيفة «الراق» في الباق الأول ، حيث
يسع عجز رجب عن التواصل مع المحبوب من حقيقة إدراكه لوصفه
الحديد في وقع غريب لم يأنه من قبل ، ووظيفة «الراق» في الباق
الأخير ، حيث يمثل الخلاص في مجاورة العالم الأرضي إلى العالم العلوي
بماه من سحر وشعافية تعكسها الطبيعة المقدمة لتلك الرحلة . تتضح لنا
الدلالات الخفية التي تفصّل إليها عملية استدعاء الكاتب لحادث
«الإسراء والمعراج» في محاولة لتجسيد العلاقة بين واقعين مختلفين ،
يسعيان من خلال التفاعل والامتزاج إلى إيجاد واقع أكثر نجاسة
وانسجاماً .

إن الكاتب يحدد عن طريق (التوازي) إلى وضع «عالم
الزويل» بكل توقيته وتفاصيله المدهشة ، في «مقابل» «عالم
الحصر» بكل توقيته وتفاصيله كذلك ، بل إنه يحدد إلى تصوير ما
في العالم الواحد من مفاهيم وتصورات متنافرة أو متألّفة ، في رسم شخصية
«إسماعيل» بما تنطوي عليه من مثالية وصدق وبراعة ، ليفهم بينها وبين
شخصية «فصحى» علاقة تدخل وتكامل واندماج ، بما ترمز إليه هذه
الأخيرة من بضع وواقعية وخبرة بالحياة والناس

و «إسماعيل» بهذا التكوين المزاجي والنحوي يقف عاجزاً أمام
تحولات الواقع . لقد قلب به بالرغم منه في تجربة جديدة وغريبة ، وهو
يحاول تحت وطأة الشعور بالوحدة والحر والقلق أن يخرج من العج
«مصوب» . إن هدير البحر ، وصفرة الرمال الموحشة ، وبرودة الليل
الدمص .. الخ ، كل هذا يخلق لديه إحساساً بأنه يعيش لحظة البداية

الأولى

«وصدنا بداية العالم ، حزننا الصراط .»

هل نقف عند حافة الدنيا ؟ هل نمر الصراط ؟ كم قطعنا ؟
تقدس المسافة بآلاف الأرواح .

وهو يبحث عما يختصر هذه المسافة بينه وبين الحياة : بين بداية
العالم حيث (برودة الشمس وانطفاء صياء القرص المشرق) وبين
«مساء» ، حيث العالم الذي يحمله الذهب والفضة والأمل ، متملاً في
محورته «منتهى» .

«عيناها مغلان على من مكان خبي هنا ، تتركاني ، تعرفان ما
نكر فيه ، لكن أين هي ؟»

أي بعد ، أي عبق محقق !

لأنه لو أسافر عبر الزمان ، أقطع الأيام والسنين !

وكما كانت رحلة «الإسراء والمعراج» تبتاً لقلب التي عليه السلام
إزاء للصاعب والمحن التي تعرض لها ، بعد أن فقد سنده في الحياة
متمثلين في زوجته خديجة بنت خويلد ، وصه أي طاب بن عبد
الطلب ، كانت رحلة إسماعيل مع «منتهى» إلى آفاق السماء - كي
صورت له أسلام بقطعة نوعاً من التعويض عن آلام الواقع ، وعصاة
الفراق ، وقسوة الوحدة ، وتراكم المحاسن والعيوب .

وعند ضياع «فصحى» ، وتساؤل الأمل في العودة إلى
«منتهى» ، يربط «إسماعيل» بينه وبين «الحسين» «سيد الشهداء» من
جهة ، وبين «أوروريس» من جهة ثانية ، وبين «حمزة بن
عبد المطلب» من جهة ثالثة ، وبين النبي «محمد» عليه السلام من
جهة رابعة ، ويوجد بين هذه الشخصيات جميعاً وبين شخصية
«منتهى» ، ويصبح «إسماعيل» - منتهى - الحسين - أوروريس -
حمزة - محمد - وحيداً في مواجهة العالم ، وقد تحلّى عن كل شيء ،
وتحلّى عنه كل شيء .

«الساغر على حافة الفناء يلمح الماء في أقصى الصحراء ، وهم ،
كيف يمشي العالم ؟ ؟

النحاع في عرجى عظامي مر ، هجرني الطائر المصح ، مات
الرخ ...

يجز رأس في كربلاء ، يملك دمي تشربه الصحراء ، يلق رأس في
فوق المياريق ، تثر أطراف في أركان الأرض ، ليس في من
يجمعها ، أزهر في وجه الخلق ، هند يست عتبة ترصد حمزة بن
عبد المطلب ، تأكل كبد في رموك يا حبيبي ، يا حاصري ، يا
منتهى ، تحت أسوار الطائف بالحجارة ، حذبت في المجرى ،
آه . يشج رأس ، يلمس الشوك قدمي ، تأكل حرارة الصخر
قلبي ، أصرخ فيسكت العالم ، يهد العالم ..

إنه يخرج هنا بين مختلف الجوانب البطولية لكل تلك
الشخصيات لكي يصبح في وسعه أن يحنّ البعد الأسطوري
للشود للشخصية الأسامية «إسماعيل / منتهى» في توحيدها
الفردي

وهو يجمع في ذلك إذ يتجاوز - عن طريق استخلاص
الإمكانات القصوى للغة بوصفها أداة تشكيل تعمل في خدمة
التوصيل الدلالي - كثيراً من التفاصيل والروابط والأسباب ،
ويعلو على عنصر الزمان والمكان في سبيل خلق نموذج الذي
يمكن أن يوصف بأنه على درجة كبيرة من الإحكام

...

وتلعب اللغة في «دوثر عدم الإمكان» دوراً كبيراً في سح
شبكة العلاقات الطبيعية والإنسانية على أكثر من مستوى ،

حيث تصبى نوحاً من العنوس والرهة على العناصر الكونية من جانب ، ونسبى إلى خلق علاقة خفية ووثيقة بين هذه العناصر و «العامل الدلالي» في الرواية ، متمثلة في «عواد» ، من جانب آخر ، وذلك من خلال إسقاط الصفات الإنسانية عليها في أكثر من موضع

«قبة لباطن القدم الجوى ، ثم قبة لباطن القدم اليسرى ، ثم لم يتألك السلم ، ففطن وهلل ، سمعت - وأقسم على هذا - برتل لست احسن والجمال» .

«دانت على السطح ، فرعد السطح وتعلق الخياد . وتعثت كل الأشياء : الشجر ، الطوب ، الورد ، الزراب . الزرع ، الصنادع ، الحبل ، القلط ، النجوم ، الفراء» .

ومن جميع الأشجار طارت أطياف في غير مواعيدها وجاءت وحطت فوق السطح ، وزحفت زواحف وحضرت مبهورة تعل عند السور ، وامتلا المكان بصغار الحيوان ، وتآلفت القطط والفئران» .

ويجاء التشخيص الحلى للطبيعة هنا المستوى الدلالي السطحي إلى نوع من ثنائية الرؤية لمعاصرها ، فهي توصف كإلهي في الواقع الموصوعى لتكتسب عقب هذا مباشرة بعداً جديداً يتعدى المنظور الخارجى ويصل معناها في لوحة الوجود كرمز كوني لمعنى وسفره ودلالته .^(١١)

وبعد «القمر» في «قوالب عدم الإمكان» أهم العناصر الكونية بدالة التي يسعى الفاص إلى الإفادة من طاقتها الإيمانية والرمزية والأسطورية في تشكيل رؤيته ، حيث يتدرج في وظيفته الدلالية من مستوى لمدى البحث إلى المستوى الرمزي - أو الإشاري إلى المستوى الميتولوجي العام

«من مكانه البعيد في آخر الدنيا خرج القمر ، ليس كالقمر في سائر البلاد ، وليس كالقمر في باقي الأيام» .

«ظرت إلى السماء فباحنى القصر يتشم شاماً .. عدوى البشم يستدير الوجه بكينى دائماً يصحك وبهقهه ويبغضى من فوق ..»

تجوزت وأنا أهم كل شيء . يشداني القصر ويطلب زالى ، وسأنازله .. تراحت عبط من حائق ، دخت صحنه أدنى ، غلظه معيطه تفلست أمانى ، وشعرت في قبي بوخرة عيمة ، وكان يغص صحت عن طوة وصرخت فيه : يا ابن الكلب ، يا ابن الكلب !

«كانت «هومة» تبكى طوال الليل صمعهما القصر ويظهر فوجدتها أجمل من كل النساء ، فضع فيا وحرس الداية ن عربها فأهتت السبة أن القمر بيده معنات الخلفة ، وصدقت هومة المسكبة . وربطت الداية بينها وبين القصر موعداً ، ولما حاولت أنا منها من صعود السطح أصررت»

ونما أن فهم معنى أى عنصر من عناصر النص يستلزم في العادة تحويل هذا العنصر إلى سياقات عقلية ، فإن يوسف أن يرصد للقمر في هذه الرواية دلالات مختلفة هما

الحنون : المروحة

ونمة ما يؤكد حلقة الوصل السببية بين القمر والحنون من جهة ، وبين القمر والرعة من جهة أخرى ، في الأسطورة الإغريقية القديمة ، حيث تصادف أن وقعت «سيلي» (ربة القمر عند الإغريق ، وهي ترمز في نفس الوقت إلى العاطفة المتكاثرة إذا ما أضمت أدبيها من يد العقل - أو تباريح البعاد حين لا يقع معها تعاضى السلوى) في حب إيسى يدعى «أنديميون» ، فسقطت من بعدها على قمة جبل الأولب إلى كوخه المتواضع ، وطبعت على شفته قبة فيها من السحر والتوهج ما أضده صواب عقله . فغط في سبات عميق . ويقال إنه دعا كبير آلهة «ريوس» أن يقبه دائماً هكذا إلى الأبد ، على أمل أن يحظى بوصف معبودته الليلية في أحلامه في أثناء النهار أيضاً .^(١٢)

ويمكن عن طريق الاستمرار في الكشف عن صروب (التقابل) و(التبادل) و(التوازي) في حقل اللغة أن نحصر الأدوار التي تلعبها بعض العناصر الأخرى في زوجين أو أكثر من العلاقات . وعلى سبيل المثال فإنه يمكن استخلاص دلالات العناصر الثلاثة التالية

الخور العين - صاحب الخور - الفول [وهو يرمز هنا إلى تصاريح القدر] على هذا النحو





وتلعب فكرة «الحلول» بمفهومها الصوفي دوراً مساعداً في تنمية هذا المبدأ الأسطوري واستمراره. «الشيخ المثلّم» ما هو إلا تجسيد لروح زويل الكبير، فروحه تتخلل عبر الأزمان في أجسام مختلفة، قد يختلف صاحبها لكن الروح واحدة، حتى يحنّ يوم محدد يظهر فيه زويل الكبير.

لقد أشار «فيكون» في معرض حديثه عن العلاقة بين الدين والأسطورة إلى محاولة البدائيين تفسير البرق والصواعق على أنها إشارات من الإله الأكبر «جوف»، حيث كان تصور الإنسان البدائي قديماً على أن الإله الأكبر يكلمه بالإشارات، وأن الظواهر الطبيعية هي لغة الإله الخاصة، وقد اكتسب هذا الإله صفات الأحسن أو الأقوى والأعظم لكون جسده المتمثل في السماء. وقد لقب بالخلص عندما خلص الإنسانية من الخلاك بالبرق.^(١)

ولهذا يحنّ الزويل ويقبل الأرض لو رأى الغمام في السماء. ويطرق خاشعاً لو سمع الرعد ورأى البرق، فالرعد صوته والبرق سوطه. وقد يتعالى بكافه إذا بهطل المطر الرفيع الغزير، ف هو إلا دموع زويل الكبير الذي يبكي لأن الأشياء كما هي لم تتغير منذ أن ارتفع.

وإذا تعدد شخصية «الشيخ المثلّم» انعكاساً لشخصية «زويل الكبير» وامتداداً لها في العالم الأرضي، فإنها تكتسب تبعاً لذلك بعداً أسطورياً يثنى بتميزها الظاهر عن بقية الشخصيات الزويلية الأخرى، على اختلاف أقدارها ومواقفها في عالم الزويل.

يقول «زيفر» لإسماعيل ذات ليلة:

«سمعت حكاية قديمة تروى عن شاب زويل عاش منذ أربع طبقات، أعلن عن رغبة كهله، جهر بها في ليل القصر، حذره الشيخ صهيج، فأصر. عندئذ جاء شيوخ لعشائر كلهم أدار الشيخ صهيج ظهره للصبيح، بحيث يصبح وجهه بشاب، ورأى الجالسون طرف اللثام يزاح فقط، يقال إن جسم بشاب تصلب في الهواء، وثقت عيناه على الشيخ صهيج، أقول شئت مكانه، وعندما أدار وجهه كان الكدم قد عاد كما هو. دموعاً جسم الشاب للتصلب، وحذوه ميتاً، رعن الزويل، هطلوا، ومنذ اللحظة لم يقدر واحد على التفكير في رؤية وجهه»

وربما استدعت هذه القصة إلى الذاكرة قصة موسى عليه السلام كما ورد ذكرها في القرآن الكريم

«ولما جاء موسى لميقاتنا وكلمه ربه، قال رب أرني أنظر إليك قال لن تراني، ولكن انظر إلى الجبل فإن استقر مكانه فسوف تراني فلما تحلى ربه للحل جعله دكاً وصر موسى صمغاً، فلما أدق قال سبحانك نبت إليك وأنا أول المؤمنين».

(الآية ١٤٣، سورة الأعراف)

وتتلوى شخصية «الزواني» في رواية «التاجر والقاش» عن بعد أسطوري من نوع آخر. على الرغم من أن «الزواني» كان رجلاً من

إن تشكيل أحيال الأسطوري للغة لا بد أن يحمل في ثناياه تلك النزعة ابتدائية إلى العموص والسحر، وهو يصيبنا بالدهشة كما يقول «ديوج» لأنه يلج بنا أحياناً تلك المناطق المظلمة في العقل، التي نشعر إزاءها بالرهبة والخوف.

٢ - الوظيفة الأسطورية على مستوى الشخصية:

تحت عنوان «لغة من عقائد الزويل» يكتب جهال المخطاط:

«الشيخ المثلّم ما هو إلا تجسيد لروح زويل الكبير، فروحه تتخلل عبر الأزمان في أجسام مختلفة، قد يختلف صاحبها لكن الروح واحدة، حتى يحنّ يوم محدد يظهر فيه زويل الكبير الذي احتج من حول بعيد لا يعرف مقداره بالضبط، لكنه لا يقل أبداً عن مائة ألف طبقة. كان زويل الكبير قد ضاقت بما يجري في العالم، وكادت روحه النقية الظاهرة كالندى تنحدر في أنفاسه وشروبه، تفرق في بحار ظلامه، تنوء في سراديبه، ترتفع إلى اسماء بعد عذابات رائحة وآلام عجيبة، حتى سماها أجيالاً طويلاً، وتوارى في الغمام، غمامة بصيها، (ولهذا يحنّ الزويل ويقبل الأرض لو رأى الغمام في السماء، ويطرق خاشعاً لو سمع الرعد ورأى البرق، فالرعد صوته، والبرق سوطه، وقد يتعالى بكافه إذا بهطل المطر الرفيع الغزير، فما هو إلا دموع زويل الكبير الذي يبكي لأن الأشياء كما هي لم تتغير منذ أن ارتفع)».

ويجمع شخصية «زويل الكبير» هنا، وهي شخصية أسطورية في المقام الأول، بين نموذج للمسيح عليه السلام، بما نرسم إليه هذه الشخصية من الفداء والتضحية. «ارتفع إلى السماء بعد عذابات رائحة، وآلام عجيبة حتى سماها أجيالاً طويلاً»، وبين نموذج للمهدي المنتظر، بما يرمز إليه من إشاعة العدل عند ظهوره في آخر الزمان، وسحق آخر مانقي من جور وإثم في هذا العالم. «يتولى زويل الكبير القيادة بنفسه، يذكروه الأجزاء، ويصيح يزعمون، أما الأدلاء يذكرون اسمه بشبههم، يهيمون، حتى الجبال قبل إنها ترتعش يومئذ من شدة الهول، وترنح دواب الرمل، هنا بسط سلطانهم على العالم».

ويرتبط هذا الطابع الأسطوري للشخصية بمفهوم النموذج الأعلى Archetype الكامن في اللاشعور الجماعي عند «كارل يونج»، حيث يتميز بصفة التجريد وصفة التعاقب أو التكرار. وشخصية الإمام العادل الذي يقترن ظهوره في آخر الزمان بعودة العالم إلى روح النقاء والخير واندحار الآثام والشور تمثل فكرة لها أصولها العميقة في كثير من العقائد ولا سيما العقيدة الإسلامية، وتكتسب هذه الفكرة عند طائفة الشيعة نوعاً من التوكيد والرسوم بصفة خاصة

تأى به عن مجتمع الملة بملاقاته النعية المنة ، وصراخاته الساذجة ،
لكنه به من الطبيعة بصفاتها وعمقها وجلالها معها

واحتفظت له هذه المسافة الفاصلة من جهة ، وهذه العلاقة
الحسنة بينه وبين الطبيعة من جهة أخرى ، شات قلبه ، وماد بصيرته ،
وصولت أحكامه . فبما كان الأهالي يتجمعون في الساحة ليلة بعد
أخرى ، ويشرعون في الزئرة عن عارات البدو ، المزعومة ، كان يقع
في كوخه ، أو يمدد وحيداً في الخارج لكي يتأمل الحبل في صمت .
وبما كان الحجاج يذهبون ويعودون وقد صاروا رجلاً آخرين ، أكثر
وقاراً وهذوفاً ، وأكثر تعالياً أيضاً ، وهم يعرفون - من المرات
السابقة - أنه حفيظة (أي الحاح) محرد أيام ويعود كما كان . غير أنه لم
يكون أبداً كما كان قبل السر . سبطل هناك دماً ذلك الشيء الذي لا
يعلمونه . والذي يعلمه صم قبيلاً كان الزناني - على ما يبدو - يجمع
في صمت وحس عريب إلى الصخرتين المتعاقبتين المنصبتين على قمة
الحبل ، ثم يعود كما كان بسيطاً وصادقاً وصوتاً . عندما كانوا يحدثونه
عن الصخرتين كان وجهه الصام يتجههم فجأة ، وتصيق عيناه
الحولوان ، ويظل صامتاً ، ويتمازجون .
- إيه .. يحشى أن يفصيحها .

ولحق القصة كان يخيب عن أحسنهم . ويقولون إنه في ذلك الوقت
يذهب إلى الصخرتين ويقطع الحشائش والأشواك التي تكون قد
استطالت حولها في غيابه ، ويفصل جسديهما من الغبار . وكانوا يرون
رقاق الماء للتطير يتألق حول طرفي الصخرتين . ثم كان يستلق ورأسه
بينهما .

وذات ليلة قال لامرأته . سأحكى لك سرّاً .. رزعت كاهورة
هناك .. رأيتها في المرة الأخيرة . طوفا شبران .. سيأتي يوم وترى من
هناك .

...

إن وجود هذه الرابطة الفريدة بين «الزناني» والحبل بما أحبل
عليها «الزناني» نفسه من صفة شبه ديتية أو مقدسة ، ربما استندت إلى
الذاكرة صورة «الطوطم» عند الإنسان البدائي ، حيث كانت الريح
والنار والصخور والنجوم والحيوانات تمثل صنوفاً لا حصر لها من
«الطوطم» . ومن المعروف أن جميع هذه «الطوطم» أو بعضها -
عقب عقائد الشعوب والأمم - قد كان مناط قداسة وعظيم في المراحل
الأولى نسبياً في الفكر الإنساني ، حيث ارتبط الذين بالأسطورة برابط
وثيق .

...

٣ - التوظيف الأسطوري على مستوى الحدث :

تؤكد «موزان لالجر» أن الأسطورة في حد ذاتها ليست أدباً ،
ولكنها تمثل بالرغم من هذا لقادة الحام الطبيعية التي يشكل منها الأدب
عالمه الخاص للفرد . والفنان الناجح يحق هو الفنان القادر على بش
الأسطورة الكامنة في ضمير الجماعة . وهو بهذا يتبش - كما يقول جبرا
جبرا - عاطفة أو حساً عيقاً حياً ، ويجعلنا مستجيب لقصته على

سواد الناس ، لا يتبرع عنهم شيء سوى صالة حجمه ، وجفاف
خوده ، وسيره مندماً يكتمه إلى أمام ، إلا أنه وكان يرى بعينه
الحولوان ما لا يرونه .

وكان يصنع أقداس الحريد والمخاطف ، ويمتل حبال الليف ،
ويرصها أمام كوخه ، حتى يأتي يوم السوق . وكان كوخه ملتصقاً
بالحبل ، تظله قشرة صخرية ، وبحواره تجويف كالغارة ، صنع
به باب من الحريد ، كان يحفظ به أدواته ، وفي الليل يربط
داخله حزنه السوداء الفاصلة .

ولكن «الزناني» - على قدره وساطته وهوان حاله - كان يملك
نوعاً غريباً من القوى العظيمة ، لقد كان قادراً في جميع الأوقات على
اكتناء أحوال الطبيعة ، ورصد تحولاتها ، وكان يملك حساً خفياً يمكنه
من الرؤية المسبقة ، وقبل هذا كله فقد كان الوحيد الذي يستطيع أن
يروض له الحبل ، هذا الكائن الأسطوري الشامخ الذي يحتوي في طياته
على كثير من الأسرار والأمور الغريبة ، والذي يمتد هائلاً لمحبب
الصخر - ورائه ، حيث درج البدو - بما يزعمون - على الإتيان منها مع
بداية الليل ، والصعود إلى الحبل حين تكون لديهم نية الإحاطة على
البلدة .

وكانت هناك عادة ، إذا أراد أحد من الأهالي أن يصعد الحبل أن
يقف على بعد قليل من الكوخ ، ويتأذى الزناني ، ويخبر أنه صوت
يصعد .

وأحياناً كان يقول هؤلاء الذين يريدون أن يصعدوا :

- ليس الآن .. الحبل غاضب .

وينظرون إلى الحبل ويرونه هادئاً ، والرمال ساكنة ، وأحياناً
يكون بينهم من لا ينصت لما يقول .

كانوا يقولون : آه .. واحد على خاطره . عشا وشفا .

ويعصرون الحبل .

وعندما يصلون إلى الفسحة كانوا يحسون بالهواء وقد أخذ يشتد
قليلاً .. ثم تهب زوابع خفيفة محملة بالرمال الناعمة . كانوا يرونها
تزحف متباطئة فوق الحبل . وقد تقوست وحسكت ظلاً رقيقاً راح
ينتقل معها ، ثم فجأة يحسون بها تضرب وجوههم وتغلق عيونهم
بالرمال .

وتشتد الريح ، ويسمعون صوت الأحجار الصغيرة تندرج فوق
الحبل ، ويتركون مقاصدهم ويروون هابطين .

ولم يروه يوماً يشم شاماً كما كانوا يتوقعون .

كانوا يقولون .. إنه ما من أحد يتام آتاً تحت الحبل غيره .. كانت
الصخور تندرج في أي وقت بالنهار أو الليل . غير أنهم لم يروا يوماً
حجراً يقع على كوخه . وكان الصغار يتصحبون دائماً أن يستادوا الرجل
قبل أن يصعدوا حتى يعطيهم الأمان .

كان «الزناني» بشخصيته البسيطة الفريدة يمثل نفساً متكاملًا من
القيم والمعاني ، وربما كان لابد أن يخفى في النهاية لكي يتحول إلى نموذج
أو رمز . وكان من البير أن تشر للرحلة الأولى بتلك المسافة النسيية التي

أكثر من مستوى واحد ، لأننا نشعر بأن قصته علاقة بحياتنا ظاهراً وصمناً معاً .^(٧)

والعالم الأسطوري عالم مستقل ، يجتري في نفسه على سره وتبريره . والقاعدة الوحيدة التي تعتمد عليها سيرة هذا العالم هي أن كل شيء ممكن ، ولا غربة في حدوث أي شيء ؛ فكأن السماء تظهر دهوراً صفراء عندلما يموت الكولوتيل « بون ديا » في (مالة عام من الوحدة) لحاربا ماركيز ؛ فإن الأشجار والنشآت ترسل دمعاً ناطقاً في (زويل) جبال البطلاني ، ويخرج من الماء الأعظم جند زويل للشجن ، منهم يقطر الماء الأعظم ، القطرة الواحدة دمة زمية ، تلخص الحقيقة ، تحكي ما جرى ، قصص الآتي ، تبصر بأمل وشبك الوقوع . ونفس لتطلق يموت الزويل ، لا يبعث إلى الأبد ، بل ليستل من حال إلى حال ، فيصبح جندياً زويلياً مباركاً ، من المدين سرجعون مع الإله الكبير عند نزوله المستقر . ولا ينبغي الحشد للقدسون من أنظار أحبابهم ، بما يظهرون في الليل ، يرغون المكون ، ويرون حل هيئة النجوم . ويغمر لدى الحرياب الثاني «تراج الساكاني» علم بمواقع هذه النجوم في السماء فينجبها وتناجيه ، بعد إدراكه خطايا وموز مجهولة يحاطهم بها .

وإذا صح أن نعرف منطق الأسطورة كما عرف «ليكو» منطق الشعر على أنه مجموعة العلاقات المتبادلة التي تحكم المعنى فإن رواية الأدلة تكن في نقطة التقاء حرمة العلاقات الدالة في مجال التأليف أو السياق إن الواقع الخفي - كما يقول «ليكو» - ليس هو الواقع الظاهري على الإطلاق ؛ فطبيعة الحقيقة تظهر بكل شفافية في صميم الجهد الذي يمتصه غروب الحقيقة منا وتندأنا .^(٨)

إن توارى عالم (الزويل) وعالم (الحضر) في رواية جبال البطلاني يشير على مستوى «الدلالة» إلى توازن من نوع آخر هو التوازن بين عالم (الأسطورة) وعالم (الواقع) ؛ حيث يصبح التعارض المتصور بين هذين العالمين مجرد وهم لا أساس له من الصحة ؛ لأننا هنا ليستا بإراء مرحلتين متعاقبتين من مراحل الإنسان ؛ بل نحن بإزاء نسقين مختلفين من أساق الإدراك ؛ أو عطين مختلفين من أنماط المعرفة .

ووفقاً لهذا التصور البالي القائم على مفهوم النسق أو النظام ، لا يصبح من الغريب أن تقبل حدوث أمور بعيدة قد لا يتيسر حدوثها في عالم له قوانينه ومعادلاته الممتدة ، التي تحكم مسار الأحداث أو سلوك الشخصيات داخله . واللهم هنا هو أن نرصد دلالات الأحداث والوقائع التي بعدها غريبة من علمنا ، وربطها بالدلالات الأخرى التي تساعد على فهمها

إن عالم السحر والأسطورة يتولد في رأي «كارستيم» نتيجة لاضطراب الوضع المفاجيء على شكل صبيحة ، أو عصف الكشف المتبر عن هذا الواقع من خلال عملية استنصار عبر عادية تعد بطريقة فله إلى وراء الواقع من ثروات غير مضمرة .^(٩)

وهذا هو ما نراه مثلاً عندما يتصلب جسد الشاب الزويل في الهواء فور إراقة الشيخ صهيح طرف لثامه بناء على رغبة الشاب للملحة في رؤية وجه الشيخ بلا لثام . وما يقال من ثم عن الشيخ للثام نفسه من أنه

يتناول ربحاً ذا رأس منذهب يدعه إليه الشيخ «زويل الكبير» ثم يبيع نفسه راحياً . ويبيع عامل الدلالة من فهم طبيعة النظام الهرمي الذي تنسم به مؤسسة «الزويل» الدينية ، وما يم عنه هذا التقابل والمقابل من ضرورة تحديد الأدوار والمناصب داخل هذه المؤسسة .

ويمكن البحث أيضاً عن عنصر الدلائل في شكلين متباينين من أشكال البحث والاستقصاء عند الزويل ، ومن ثم استخلاص الدلالة الأخيرة التي يبنى بها التقابل بين هذين الشكلين . وهذان الشكلان هما :

طواف الشيخ الحنري • • • طواف فرياد

حيث إن

طواف الشيخ الحنري ≠ طواف فرياد (ابن بطوطة)

فالطواف الأول كان مقدماً عفاً ، الأغراض عنه باطنة ، لا يعرفها زويل ؛ أما طواف هذه الرحلة فيستعرف الدنيا كلها أخبارها ، وأغراضها ظاهرة للجميع .

وقد تمتعت الأسطورة بمرور الزمن وتعاقب الأجيال في الحكايات خرافية أو ملاحم شعبية أو حداثيت ؛ ومن فئات هذا التصور القديم تشكل فنون الأدب رؤيتها الخاصة بها ؛ وتستفيد من إبداعات هذه الحكايات والقصص في إثارة المعطيات الأسطورية الحية في أذهاننا

وهذا هو ما عمله محمد طويلا في رواية (قوالب عدم الإمكان) ؛ حيث يمزج بين الميثولوجيا الدينية والخرافة الشعبية في نسج نص فريد ، يمكنه من تأصيل أبعاد رؤيته الوجودية وشعبها بالدلالة المطلوبة .

وعلى الفور هبطت من كل نجم طيور كثيرة ، انتمشت فاد بها ساء كواكب بأجساد مصينة ، وأصابع طويلة عديدة .. طرد جميعاً إلى القرص في سرعة عجيبة . وكان لاهياً مبهللاً إلى عرى امراق . واقترب من فطخته الدهشة وغادرته الصعكة . حاوطته الأصابع الطويلة تحفه ، وضغظت وضغظت وحوافه تتأكل وتتأكل ، مكونة من حوله الحالة الباهتة

ثم أعطى الحورية صفيرها ، صغيرة لها أول وليس لها آخر ، وقالت : امسك طرف الصغيرة ولا تفركها ! فأمسكت وشعرت بشار صجيب بلقمى ، تحول إلى ربح ذي صرير ، إلى دوامة حملتى وقبلى ثم عدلتى ودارت في هامة .

ويربط محمد طويلا بين القوى الاجتماعية المتسلطة (الصابط المصير - موظف الجمجمة الزراعية - الحاج حسين) وبين القوى المتناصرة التي تخرج من دائرة اعتبارها إرادة الإنسان ، مؤكداً عبر الإنسان أمام غير هذه القوى جميعاً

«ارتجت الأرض ، وارتقت النار ، وسمعت شجيراً عظيماً .. ثم اتضح كل ذلك عن كائن لم أر له مثيلاً ، لا في الحياة ولا في الحوادث : طويل كالنحلة ، بشعر كأذناب البهايم ، ثلثه وحش

يعبون تظل في كل مكان ، وثقته نار إلى الخارج وإلى الداخل ،
وثقته إنسان رديء ! .. حول جمحطت جميع عيونه فانتقلت
جميع الأركان وهرقت ..

... ولم تكن النيران بقادرة على حرقه.

رغم قرعى وهنقى اندصت نحوه صارخاً :
يا حقير يا لعين ، سوء ، ترى ما أنا فاعل ، سأحطك في قفم من
بحس ، وأنسبك عليك بماء النار والرصاص ، أرميك في بحر
صويط تنوره فيه ألقى الأفراس ، ويغرق فيه أشهر المطاس .

...

إن العالم الأسطوري السحري الخفي هو العالم الذي تخطط فيه
حدود الممكن والمستحيل ، وتنتج فيه مستويات الخيال بالواقع ،
ويصبح العمل بأكماله استعارة كبرى تكشف عن دلالة أساسية (١١)

ومحمد البساطي في رواية (التاجر والتفاش) لا يحاول أن يستثير
أعماقنا حساً أسطورياً كامناً بقدر ما يحاول أن يخلق لنا هذا الحس
المشرد . فكثير من الأحداث والمواقف التي ينسج الكاتب صيغتها عبرة
وإسهاب لا يمكن أن تكشف للوهلة الأولى أنها تعود بدورها إلى أصول
لجسها في بعض الأساطير القديمة التي ابتدعها الإنسان في طور يفتقه
العكرية الأولى ، ولكننا من السهل أن ندرك أن الكاتب يعتمد إلى
إدماجنا في عالم أسطوري خاص يحتلظ فيه الواقع - وواقعاً -
وتفاعل فيه عناصر الخيال الشعبي مع عناصر مادية وحسية أخرى ليست
أقل توهجاً ونفاداً .

يكتب البساطي في القسم الثاني من الرواية تحت عنوان
(الحبل) :

« وكان يرتفع بينهما بروزان مقوسان لصخرتين متماثلتين تبتلان في
بحاء البدة
كانتا ملساوين ولونها أسود .

... ..

وما من أحد يستطيع أن يضع أديه بينهما وينصت طويلاً ، كان
الصوت يتصاعد أشبه بالمويل . ويقولون إنها كانت يوماً صحرة
واحدة وقد احسب حلقها في ليلة أحد قطاع الطرق (إبه دائما
أحدث وأحياناً يكون أعور ، يحبل ، فيج لا صوت له
ونسيل رياته على صدره . وينتصب القتيات الصخريات ،
ويقتل الأبطال)

وكان الفارس الذي يطارده يدور حول الصخرة ليتاله . غير أن
القص كان هو الآخر يدور حولها . وعندما يتعمد .. كانا يستريحان
كل في جهة ، ثم يدوران من جديد . وعند الفجر .. كان
القمار قد سم الأمر فاستل سيفه وهوى به على الصخرة فشقها
بصمير . تسار بينهما وقتل القص ، وارتجفت بصمير الصخرة ، ثم
مالا وكأنها يريدان أن يلتنا . وعندما يحترق الشمس .. وبعث
رجاج النواقل .. وأطراف الأشجار العالية .. تظل الصخرتان
تستطعان بانعكاس أخير مرتعش .

وفي الأسطورة .. كما يؤكد علماء الأنثروبولوجيا - يستوى الشبح
والحقيقة ، ولا يوجد لها شئ غريب . وهذا ما نشهده مثلاً في
تعايش أشباح الأموات مع الأحياء في انسجام تام (١٢)

ونحت عنوان « لقاء التفاش مع الشبح » يصف البساطي صعود
التفاش إلى الجبل وقائه مع شبح التاجر والأحداث المتبادلة بينها :
« وكانوا يتحدثون عن شبح التاجر . ما من واحد هما لا ورآه أو
سمع وقع حوافر البعثة في إيقاعها المنتظم «صدم» .

ولأن عالم الأسطورة يستعصم عن مدأ «السبية» تمدأ «النظام»
الداخل الخاص ، فإن كثيراً من الأحداث والمواقف تفقد عليها اسطقية
في سياق القصص الأسطوري ، ويعمل اكتشاف الدلالة على الربط بين
عناصر السياق الخفية والمقابلة بينها . وهذا ما نلاحظه عن سبيل المثال في
الاعتناء المفاجيء «لفتحي» في رواية (الزويل) لجمال البساطي ، أو في
اختفاء «الزنان» بعد وصوله إلى قمة الجبل في رواية (التاجر والتفاش)
محمد البساطي .

... ..

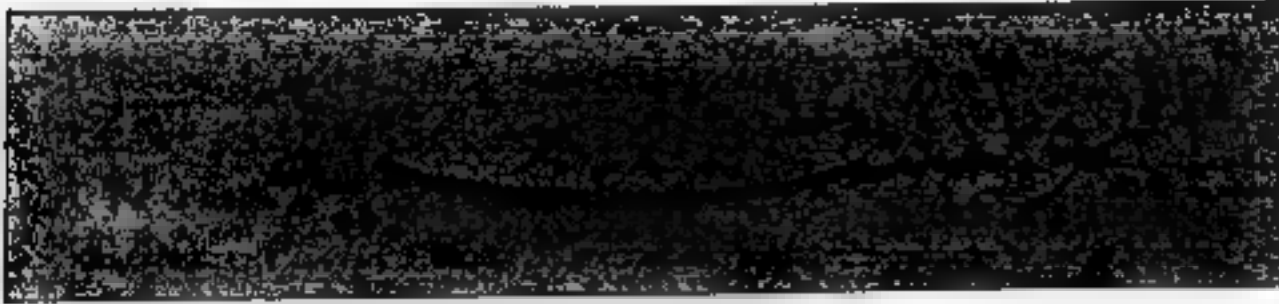
ويبقى سؤال آخر وهو :

هل يحكم التطور العقل للإنسان بالقضاء على جميع الأشكال
والمفاهيم الأسطورية والرمزية في الفن بصفتها مرحلة طارئة في تاريخ
الفكر الإنساني ؟

وعن هذا السؤال تجيب الأستاذة سوزان لاجر فتقول : إن الفن
والأسطورة قادران على الاستمرار جنباً إلى جنب مع الفلسفة والعلم
بوضعها بمثلان لينة أساسية من لبنات الفكر الإنساني على مر العصور ،
وقد باتت اليوم تتحلق فيه رؤيا ميتولوجية جديدة ، حين يتاح
للرؤى والأفكار القديمة أن تستند أو تستند .

• هامش

- (١) د. صلاح فضل : مبع الرواية في الإبداع الأدبي . الفصل الأخير عن الواقعية
السحرية . طبع للهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨ ص ٣١١
- (٢) انظر بحث د. سمير سرعان عن قصص الأسطوري في النقد الأدبي . مجلة لصور أبريل
١٩٨١ ص ١٠٣
- (٣) انظر فريل جيوري غزول : فنيج الأسطوري طارئة . مجلة لصور أبريل ١٩٨١ ص
١٠٩
- (٤) د. صلاح فضل : مبع الرواية في الإبداع الأدبي . ص ٣٢٣
- (٥) انظر مقال د. أسعد يوسف تحت عنوان «تأثير على الفكر من عدم اليقين» (١) جريدة
الأمم (لا تذكر تاريخ العدد) .
- (٦) فريل جيوري غزول : للبح الأسطوري مقارئة ص ١٠٨
- (٧) انظر جيرا إبراهيم جيرا في حديثه عن القصور الذي تلعبه الأسطورة في بنية الرواية الرحلة
الثامنة المؤسسة المصرية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٩ ص ٧٦
- (٨) د. زكريا إبراهيم مشكلة البنية . مكتبة مصر الفصل الخاص بابيرون
الأنثروبولوجية ص ٨٢
- (٩) د. صلاح فضل : مبع الرواية في الإبداع الأدبي . ص ٣١٨
- (١٠) لصور هادي ص ٣٣٠
- (١١) ص ٥٥



عبدالرحمن فهمي

الرأى السائد في أوساط النقد الأدبي أن الرواية البوليسية مستبعدة تماماً من مجال الأدب ، فلا يولها التقاد أي اهتمام ، ولا يذكرها - إذا اضطررهم الدراسة أو المقارنة إلى الإشارة إليها - إلا بوصفها بالرخس والاحتفال^(١) ، حتى أصبح هذا الوصف محملاً كقول روائي ، لا نقداً لأعمال معينة دون أعمال ، في حين نجد الرواية البوليسية ، من جهة أخرى ، أكثر الكتب رواجا بين القراء ، حتى أصبح أن توصف بأنها المقروء الشعبي ، - إن جاز التعبير - وأبهر مراجعة لقوائم الناشرين في العالم كله - وخاصة مراجع الحضارة - تقدم البرهان على ما نقول .

سعى هذا أنا أمام دائرتين منفصلتين ، هما دائرة المنقد ودائرة القراء ، في حين أن الواجب والنطق بفضيلان بأن تطابقا ، لما دأبت مهمة النقد هي بصير القارئ والأخذ بيده بين الكتب ، تفسيراً وتحليلاً وتعليقاً ، ومادام القارئ يتق في نقاده ، ويضمن إلى أحكامهم ، فلا يبغى أن يقبل القارئ على ما يزدريه التقاد ، ولا يبغى أن يزدري الناقد ما يقبل عليه القراء . وإذا حدث هذا - كما هو الشأن فيما يتصل بالرواية البوليسية - كان معناه أن هناك خطلاً في إحدى المقدمتين ، فإما أن النقد قد عزل نفسه عما يشغل اهتمام القراء ، وإما أن القراء هم الذين أصبحوا لا يهتمون بموقف النقد من الكتب التي يمجون قراءتها . وكلا الاحتمالين خطل في الحياة الأدبية ببغى أن يقوم ، وتقومه لا يكون إلا بأن يسعى أحد الطرفين إلى فهم الآخر ، ولا سبيل - غير هذا السعي - إلى أن تعود الدائرتان إلى التطابق بعد الانفصال .

فأى الدائرتين هي المطالبة بأن تسعى نحو فهم الأخرى والاقتراب

مها ؟

أبسط إجابة وأسرعها إلى الذهن هي أن القارئ هو المطالب بالسعي إلى الاقتراب من دائرة النقد . هذا ما تعرضه طبيعة النقد من حيث هو تحليل وتقوم ، ومن حيث ملكات التقاد وتخصصهم ، مما لا يتوافر للقارئ العادي

ولكن ، ما كل يسير سريع إلى الذهن يكون صحيحاً دائماً . وكثير مما يبدو مسلمات بديهية - وخاصة في مجال الفن - يتكشف عند الفحص أو الممارسة العملية على خطأ كامل ، أو على أنه ليس وحده الصواب على أقل تقدير . وفي تاريخ الأدب سوابق متعددة لأنواع من الخلل في الحياة الأدبية لم يقومها إلا سعي دائرة النقد إلى دائرة القراءة العامة لا العكس . هناك - مثلاً - موقف النقد في القرنين المجريين

الأوليين من شعر المولدين ، حين شغف العامة به على الرغم من رفض العلماء - نقاد العصر - إياه ورفضاً يذكرنا برفض الرواية البوليسية اليوم ، فلا فرق في المكيف بين قصة «عرق عرق» .. ! ، المشهورة في كتب الأدب القديم وبين وصف المحدثين الرواية البوليسية بالرخس والابتذال . ومع هذا ، لم يكف القرن الثالث بطل الحياة الأدبية حتى كان شعر بشار وإلى فواس وأضرابها من المولدين يشعل العلماء والنقاد كما يشعلهم شعر امرئ القيس والناطقة إن لم يكن أكثر . فهذه سابقة انفصلت فيها دائرة النقد عن دائرة القراءة العامة قرناً أو قريباً ، ثم عادت إلى التطابق ، وكانت دائرة النقد هي الساعية إلى دائرة القراءة لا العكس

وسابقة أخرى يذكر المحضرون ما قصتها الأخير ، فهذا الأدب الشعبي الذي أنشئت له اليوم الكرسي في كليات الآداب ، وقدمت فيه رسائل الماجستير والدكتوراه ، وأصدرت فيه عشرات الكتب ، وأهردت

- ١ -

الرواية البوليسية اصطلاح في لغتنا الدارجة يقابل في غير دقة ما يطلق عليه في الإنجليزية The Crime Story (رواية الجريمة) و The Adventure Story (رواية المغامرة أو المغامرة) وهذه اللواتي من الرواية عطفان في بعض السمات ويتعلقان في بعضهما الآخر ؛ فرواية الجريمة يدور الصراع الأساسي فيها حول الجريمة تحطيطا وتعميدا وجراء . وهي أنواع ، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :

(أ) Detection ؛ ولترجمتها برواية التحقيق أو البحث الجنائي . ويتألف القصص يقوم غالبا على صراع بين مجرم ورجل شرطة سري أو رسمي ؛ فيرتكب الأول جريمة ويهرب معتقدا - والقارئ يشاركة اعتقاده - أنه أتقن تحطيط الجريمة ولم يترك وراءه أثرا يدل عليه . ولكن رجل الشرطة يجد هذا الأثر الذي غفل عنه المجرم ، ولم يلبث نظر القارئ في أثناء القراءة ، ويتم في ضوء الاحتذاء إلى شخصية المجرم والقبض عليه

(ب) Mystery ؛ ولنصطلح على ترجمتها برواية السر ، عن الرغم من أن ترجمتها بالغموض أو الإبهام أو الغموض أدق ، ولكن بناء الرواية يقوم على كشف هذا الغموض والغموض ، لأهل خلفه وبه بين قصصها ، ولهذا تكون - بالسية للقارئ - أشبه بالسر الذي يحاول حله مع المحقق خطوة خطوة ، ولكن المحقق يسبقه دائما بخطوة ، هي التي يكون في كشفها خاتمة الرواية . وهي بهذا تختلف عن رواية التحقيق في أن الصراع فيها لا يدور بين المحقق والمجرم ، بل بين المحقق والغموض الذي يواجهه . وغالبا ما يكون المجرم بعيدا عن بؤرة الصراع حتى يفاجأ بوصول المحقق إليه .

(ج) Thriller ؛ ولترجمتها بالرهبة ، وهي ترجمة ألبيق بيناتها القصص ، حيث يقوم على إشاعة جو من إثارة الأعصاب والفرع . والجريمة فيها لا تعتمد على الذكاء بقدر ما تعتمد على القوة . والصراع فيها ليس صراعا عقليا بقدر ما هو صراع قوى طافية ؛ قد تكون مادية بالسلاح والقوة الجسدية ، ولكنها غالبا ما تكون قوى خفية ، كالأنبياح والشخصيات الخرافية . ولعل أوضح مثل لهذا اللون روايات فريدريكشتاين ودراكونلا مصاص الدماء .

(د) Startler ؛ ولترجمتها برواية المفاجأة ؛ لأن بدءها يعتمد على مفاجأة القارئ ، لا البطل ، مما لم يكن يتوقع . وهذا يجعل الصراع هادئا ، والمفاجأة خفية إلى حد كبير ، بحيث تجري الأحداث أمام القارئ كأنها لا تتطور نحو دروة معينة ، وربما انزع الكاتب أسلوب الحكاية (دخل وجلس وأكل ونام واستيقظ .. إلخ) دون ترابط حلي ، ثم نجى النهاية المفاجئة مرتبط بين ما كان ممكنًا ، ونحل ما كان حله يبدو مستحيلا في أول الأمر

ولنكتف بهذا القدر من الحديث عن أنواع رواية الجريمة لننظر في رواية المغامرة ؛ وهي اللون الثاني الذي نطلق عليه في استهوانا الدارج اسم الرواية البوليسية

له حينما محلة متخصصة ، ووجدت له الجوائز ، هذا الأدب عاش قرونا طويلة مزدهري من النقاد ، لا يعترفون به ، ولا يصفونه إلا بكلام العامة وفي ثلاثينيات هذا القرن - أخيرا - بدأوا يتنبئون إليه ، أولا على أنه مصدر استيعاب للأدب المصيح ، ثم على أنه مجرد عنصر لبعض ظواهر الأدب المصيح ، ولم يعترفوا به هذا الاعتراف الذي نشهد آثاره اليوم إلا في أواخر الأربعينيات ، وبعد كفاح رواد جورين .

وسابقة ثلاثة معاصرة عناها جميعا ، هي موقف النقاد من الشعر الحديث . ولست في حاجة إلى عرضها بالتفصيل ، وإنما سأكتفي بالإشارة إلى ما وقع به النقاد على ديوان من هذا الشعر قدم إليه بصفته مقروا للجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، فقد كتب رحمه الله «بحال إلى لجنة المنثر للاختصاص .. ١» . حدث هذا في خمسينيات هذا القرن وستينياته ، وما نحن أولاء نعيش اليوم قصايا هذا الشعر نقادا ودارسين ، حتى إنه ليشغل من حقل الدراسات الأدبية والنقدية الحادة حيزا أكبر بكثير من الحيز الذي يشغله الشعر التقليدي .

ألا تدعونا هذه السوابق - وغيرها - إلى إعادة النظر في موقف النقد من الرواية البوليسية ؟

قد يعترض على هذه الدعوة بأن الرواج بين القراء لا يعني وحده أن المقروء أدب ؛ فما هي دي الصحافة ، وهي أكثر المطبوعات رواجا بين القراء ، لا يدعى أحد أنها أدب ، وإنما تندرج تحت صف آخر لا شأن للأدب به هو الإعلام . فإذا أراد للرواية البوليسية أن تتجنب الهيكل المنقوس للأدب بحجة الرواج ؟ ولماذا لا تترك قابضة في ركها المتواضع بين المطبوعات ، حيث تحتل أهل مكانة بين وسائل التسلية وترتبة القراء ، ولا تشغل اهتمام النقاد بكتابتها للسطحة السريعة ، وموضوعاتها المرفقة في الإثارة للمفصلة والتشويق الرخيص ؟

وهذا الاعتراض يغفل فرقا أساسيا بين الصحافة كمطبوعات وبين الرواية البوليسية ، وهو أن أكثر أبواب الصحافة ، كالخبر والظهورات ، لا يدعى أحد أنها أدب . ومع أن الصحافة قد نشأت في حمى أدب ، ومع أنها لا تزال إلى اليوم تصدر صفحات أو أجزاء من الصفحات للأدب ، فإن هذا كله لا ينسب إلى الأدب ؛ لأنه ليس من سماتها الجوهرية ؛ فاستعادها من ميدان الأدب أمر مقبول ومفتح . ولكن الأمر في الرواية لبوليسية مختلف ؛ فهي أولا رواية ، ولا يمكن أن نسمي اسمها آخر غير الرواية ، والرواية - شتات أم لم شتات - لون من الكتابة لا يجارى أحد في شريحة انتباهه للأدب . وقد عاشت طويلا صنوا لشعر ، وهي اليوم أغزر فنون الأدب إنتاجا على مستوى العالم كله . فإذا شئت أن تستبعد من دائرة أدب كما استبعدنا الصحافة ، وجب علينا أولا أن تثبت أنها ليست رواية ، أو أن العرق بينها وبين أنواع الرواية التي يعترف بها النقد فرق جوهري لا شكل . ونحن في دعوتنا لدراسة الرواية البوليسية لا نقول بنهر هذا ؛ ومقالنا اليوم ليس سوى محاولة أولية لفحص الرواية البوليسية ، والبحث فيها هو مختلف مظهرها اللغوي ، لعل إن كانت رواية أم لا ، وإن كان الفرق بينها وبين الرواية الرفيعة فرقا جوهريا أم فرق مستوى وجهه فردى صاحب ؛ يختلف من كاتب لآخر .

ويقصد برواية المغامرات كل الروايات التي تدور حول اقتحام المخاطر ، وهي بهذا تنقسم إلى عدد لا حصر له من الأنواع نذكر منها .

(أ) رواية الرحلة ، سواء أكانت إلى محافل الصين والمند أم إلى العرب الأمريكي ، أم إلى بلد محاور لا تفضله عن مكان البدء غير أميال قليلة . وبناء هذا اللون يقوم دائما على أن (أ) ذاهب إلى مكان ما ، وأن (ب) يحاول عرقلة . وقد يكون (أ) هذا راعي بقر أمريكي يريد أن ينقل قطيعه إلى السوق ، أو فارسا من بلاط ملك فرنسا يحمل رسالة إلى ملك إنجلترا ، أو عالم أنثروبولوجي يسعى إلى كشف جمجمة الإنسان الأول في محافل أفريقيا ، وقد يكون (ب) الذي يحاول عرقلة الرحلة قبيلة من الهود الحمر . أو فرسان الوريث ريشيليو . أو وباء طاعون أو رياحا عاصفة هوجاء يشرها سحر القبيلة الأفريقية

(ب) رواية البحر ، وهي لون من رواية الرحلة ، ولكن الصراع فيها لا يدور لعرقلة وصول (أ) إلى هدفه بقدر ما هو صراع بين (أ) والمخاطر لحد أنه خطر ، أو أن (أ) هو الذي يسعى إلى مواجهة (ب) بإرادته طبا للمم ، كما هو الشأن في روايات القراصنة

(ج) روايات الخيال العلمي وغزو الفضاء ، ولا أظن أننا نحتاج إلى تحديث هي بنائها .

(د) روايات العروسة ، حيث تكون الشجاعة والشهامة هما الدافع لدى يدفع البطل إلى العمل . والصراع في مثل هذا اللون يكون بين هذه الفصائل وبين غايتها مما عدا الشجاعة ، فالطرف المقابل للبطل في الصراع ينبغي ألا يقل عنه شجاعة رغم ما يتصف به من غسة وندالة وإنانية

عل أن هذا التقسيم لا يعنى عدم التداخل ، فكثيرا ما تجمع الرواية الواحدة بين أكثر من نوع ، بل إن أفضل الروايات هو ما لا يقتصر على حدود النوع الذي تعلل انتماءها إليه . ففى روايات النجس مثلا ، تجمع الرواية بين خصائص رواية التحقيق ورواية الرحلة ، فتبدأ بعرض وقائع الجريمة واحتصار . وغالبا ما يقوم رئيس السبل بهذا العرض ، ثم يكلفه بالسفر إلى مكان الجريمة ليبحث أمرها واسترداد ما في يد جواسيس الخصوم . وعندما يشرع في الرحيل يواجه حلقات متتالية من الأخطار التي تعرقل رحلته . ويكون الخصم هو اللدبر هذه المراقيل . ول هذا الحزم من الرواية يستعين الكاتب عناصر جانبية من أنواع أخرى من الرواية ، فقد تشمل المراقيل في امرأة فاته . تضيق عن الرواية بكهة الحس ، وقد تشمل في قاتل يترصد البطل في السلام ، يمسى على الرواية جو الرعب ، أو بطارده من بلد ليلد ، فتصطبغ الرواية بصبغة للمامرة . ولكن كل هذه السمات تعد جانبية كما قلنا ، وتختلف من فصل إلى آخر من حصول الرواية ولكن المسمة الأساسية تبقى كما هي ، فظل الرواية تحفقا ومحا جتانيا من خلال بناء رواية الرحلة

وروايات القراصنة أيضا مثال واضح لاستعانة الكاتب بأكثر من نوع من أنواع الناء القصصى ، فهي أصلا رواية بحر ، بكل ما فيه من مخاطر حياة البحار ، ولكن سببها مكون من خيوط متعددة ، فهناك دائما قرصان له أتلاق للقرصان وشهامتهم ، في مقابل قرصان نذل لا ضمير له ، ومن ثم يدور صراع نفسي في بنائه بالصراع في رواية العروسة ، ثم هناك معارك بالمدفعية والسلاح الأبيض تنثر خلال الرواية شعورا بالخوف أو التوتر الذي يمسى عليها طابع رواية الرعب . وكثيرا ما يكون هناك كتر عجا يسمى البطل للثور عليه عن طريق خريطة عبيدة ويصن الرمز العاصفة ، فتكتب الرواية طابع رواية اسفر ، وهكذا

ولعل هذا التداخل بين أنواع البناء المختلفة هو الذي يبر إطلاق اسم الرواية البوليسية في استعمالنا الدارج على كل هذه الأنواع . وهو اصطلاح ذكي . فخلص في بساطة من تعدد الأسماء في اللغة الإنجليزية تعددا فوق الحصر . وخلص أيضا من الحيرة التي يقع فيها الأوربيون أنفسهم أمام تصيب كثير من الروايات . بحيث نجد رواية يصنفها معلق تحت اسم Thriller ، في حين يصنفها معلق آخر على أنها Mystery أو يصنفها كاتبا أو ناشرها بأنها Detection

عل أن هناك سممة مشتركة بين كل أنواع الرواية لبوليسية وهي الإثارة . وبالرغم من أن الروايات غير بوليسية . أو ذات المستوى الرميج في عرف النقاد ، لا تخطو أبدا من إثارة . فإن حجم الإثارة في الرواية البوليسية يتبنى أن يكون كبيرا جدا وواضحا . حتى ليصح أن يقال إن الكاتب يسعى إليه قاصدا .

والإثارة هي تحريك الشيء بعد سكور . أو بعد حركة محطها مستظمة . والشيء الذي تستهدف الرواية البوليسية إثارة هو عقل القارئ أو حواسفه أو خياله ، ولهذا تختلف أساليبها باختلاف ألون الرواية ، فرواية التحقيق (Detection) ورواية النفر (Mystery) ورواية المفاجأة (Starter) تعتمد إلى إثارة عقل القارئ بإحكام التخطيط أو خفاء النفر ، في حين تعتمد رواية الرعب (Thriller) . وكل ألوان رواية المغامرات ، إلى إثارة حواسفه وعواطفه . مما عدا رواية الخيال العلمي (Science Fiction) التي تعتمد إلى إثارة حباه . ولا يعنى هذا تقسما جامعا مانعا لأنواع الإثارة في أنواع الرواية . فالتمكر وسدعة والخيال تعمل عملا جاعبا متعاونيا في أثناء القراءة . ولكن واحدا من يكون له المقام الأول دائما . وكثيرا ما يؤدي سوء حس . عصر الإثارة لتقديم على غيره إلى فشل الرواية أو عوصها . وأذكر في هذا المقام رواية من روايات الخيال العلمي . عرضت مند سوات في إحدى دور السينما بالقاهرة ، وكنت قد قرأت في الصحف الأمريكية أنها أجمل ما أنتجته العصر من روايات الخيال العلمي ، ولكني . علمت شعدها معروسة وجدها عملة ، والمثل يمسى ضعف عصر الإثارة . وقد أكد صميم للتفرجين رأيي . ثم أتبع لي بعد ذلك أن أقرأ كتابا عن نظرية عمية حديثة جدا في تكوين الكود ، فإذا بالرواية مبسة على هذه النظرية ، وإذا بها تصير طسقا ناصح لهذه النظرية . وإذا بمشاهد الرواية التي كانت عملة وغامضة قد أصبحت شيفة ومثيرة . حتى تميت أن أحصل على نسخة من الرواية المطبوعة لأقرأها في اصرام . وكان هذا يعنى أن

مخرج الميم أو كاتب السيناريو قد أخطأ في تقديمه الإثارة العقلية على إثارة الخيال ، في عمل يسمى أن يكون للحال فيه الخلل الأول .

- ٢ -

من التقسيم السابق لأنواع الرواية البوليسية نلاحظ أن عناصرها الأساسية موجودة في أعمال فنية موعلة في القدم . والحق أننا يمكننا أن نقول - بالنسبة إلى البناء - إن الرواية البوليسية كانت موجودة منذ عرفت البشرية من القصة . ولو رجعنا إلى أقدم ما وصل إلينا من الأساطير لوجدنا في أسطورة إيزيس وأوزيريس كثيرا من العناصر البوليسية بالمفهوم الحديث . والأسطورة - كما نعرف - تنقسم إلى ثلاثة أجزاء ، أولها الجزء الخاص بتخلص سيت من أوزيريس بوضعه في الصندوق وإلقائه في النيل ، وثانيها خاص بجهود إيزيس لاستعادة جثة أوزيريس وبعضها ، وثالثها خاص بالصراع بين سيت وأوزيريس وحورس بعد صعود أوزيريس إلى السماء . ومن الواضح أن الأسطورة في جزئها الأول ، رواية جريئة ، وفي جزئها الثاني رواية رحلة ، وفي جزئها الثالث رواية فروسية . غير أن الأمر لا يقف عند حد البناء العام ، بل يتجاوز إلى كثير من التفاصيل الجزئية . ولتقرأ مثلا هذه المقارنتين قصة فرعون قديمة عثر عليها « جاردنر » ونشرها سنة ١٩٣١ باسم هوروس وسيت ، ويرجع مخطوطتها إلى عهد رمسيس الخامس أي حوالي سنة ١١٩٠ قبل الميلاد .

« قسم سيت سيد الكون قائلا : لن أناقش أمام هذه المحكمة ما دامت فيها إيزيس . فقال لهم برع هاراشي : اذهبوا في قارب إلى جزيرة الوسط واحكموا بينها ، وفولوا : لا نرى للمعدوى لا نسمع لأية امرأة تشبه إيزيس أن نعب . »

« وهكذا ذهبت آلهة لآنياد في قارب إلى جزيرة الوسط ، وجلسوا يأكلون خبزا . ولكن ها هي إيزيس تأتي وتغرب من المعدوى آتية ، وكانت قد اتخذت صورة امرأة عجوز ، تسير وقد انحى ظهرها ، وفي يدها خاتم من ذهب . وقالت له : لقد حثتك لتغني إلى جزيرة الوسط لأعطي وعاءا لتدقيق هذا إلى الولد الصغير ، فهو يرعى للماشية منذ خمسة أيام في الحفرة ، وقد جاع . فأجابها : لقد أمرت ألا أسمع لأية امرأة أن تعبر . فأعصت قائلة : أليس ما تقول هذا وما قيل لك كان يتعلق بمصرع إيزيس ؟ فقال لها : ماذا تعطيني أجرا لمبرك إلى جزيرة الوسط ؟ فقلت : أعطيك هذا الرغيف . فأجاب : وماذا ينفعني رغيف العيش هذا ؟ فهل أعطيك إلى جزيرة الوسط وقد أمرت ألا أسمع لأية امرأة بالعبور ، وكل هذا من أجل رغيف ؟ فقلت له : سأعطيك هذا لخاتم اللهب الذي تراه في يدي . فقال لها : هات : أعطيني إياه فأعطته إياه ، وعبر بها إلى جزيرة الوسط . »^(١)

وبدا جردنا هذه الفقرة من جوها الأسطوري ، وتفاصيلها عما فيها من سداحة وبساطة في التحايل والتخطيط ، وحدا أماننا بمودحا - وإن كان مبسط - رواية الرحلة ، إيزيس (أ) تريد أن تعبر إلى جزيرة الوسط ، وست ومرع هاراشي (ب) يصعد المراقيل أمامها حتى لا

تصل إلى هدفها .. وإيزيس (أ) تلجأ إلى الخداع ، فتسخر في صورة امرأة عجوز ، وإلى التحايل فتلقن قصة عن ولدها الخانع في الجزيرة منذ خمسة أيام ، وإلى الرشوة ، فتقدم خاتمها الذهبي إلى الخارس الموكل بمنعها من السير ، فيقوم بنقلها في قاربه . والفرق بين هذا الجزء من الأسطورة وبين أي رواية من روايات الرحلة الحديثة عرف كم لا كيف ؟ فقد رادت كمية الشر في النص الشرية ، ورادت كمية الدماء وكمية القسوة والعنصرية كبيرة ، ولكن الأساس واحد لم يتغير في أماننا عما كان عليه أيام رمسيس الخامس ، حين كتبت المخطوطة ، أو قبله بآلاف السنين حين وضعت الأسطورة

وإذا تركنا مرحلة الأسطورة ومضينا مع من الرواية وهو يتدور مستغلا عبا في الشر الملمحي ، فإننا نجد عناصر الرواية ببوليسية تزداد بروزا وسيطرة على العمل الروائي . والإليادة - على أساس البناء الروائي - رواية فروسية بالمفهوم الحديث ، فالصراع فيها يدور أساسا بين (فارس) بدل هو باريكس ، خان (فارس) بيلا أكرم وعادته هو أجامموني ، فاحتطف زوجته هيلين ، ووربها إلى مدينته المحصنة طروادة وتدور وقائع الملحمة خلال الحرب بينها ، وتنتهي بانتصار الفارس السيل وأعوانه ومقتل الفارس الندل وأعوانه .

وكما رأينا في أسطورة إيزيس وأوزيريس لا يتوقف الأمر عند البناء العام بل يتجاوز إلى الجزئيات . والإليادة خاصة بالفصص الجزئية والمواقف المثيرة ، ولكننا سنكتفي باختيار قصة أخيل وصراعه مع هكتور انتقاما لمقتل صديقه بتركليس . وقد لحصن توماس بلفينش هذه القصة تلخيصا جمع فيه كل الخيوط الملاممة لتصبح ما نقول .

« فاشتد الحزن بأخيلس عند سماعه نبأ وفاة صديقه ، حتى حشى أثيلوخوس - إلى حين - أنه قد يقضى على نفسه . فوصل برحبه إلى أذني أمه ، ثيس ، في أعماق المحيط حيث تقيم ، فحدث إليه مستعسرة من السبب ، فوجلت عسورا مقهورا ، يحس على نفسه بأشد اللوم لعاديه في التبرم والتباهد ، ودفعه بصديقه إلى الهلكة كتييجة لهذا ، ولكن عزاءه الوحيد كان في أمه في الانتقام ، فهو سيحب عاجلا باحدا عن هكتور وتوجه إلى المعسكر ، حيث عقد مجلسا من جميع القادة . وحينما تكامل عددهم خاطبهم مصرحا بشارله عن حصونه لأجامموني ، ومنتحيا في مرارة لما أسمر بها من تعاسة وشقاء فأحسن أجامموني الرد : إذ عاد باللائمة كلها إلى أنا (Ag) إلهة الفتنة ، ومن ثم تم الصلح بين البطلين ، وعادت إليه إلى مجاريها . »

« ثم توجه أخيلس إلى الحرب وهو متحرق حقا وعطش للانتقام . الأمر الذي جعله صليدا لا يقهر ، هر من أمامه أشجع الشجعان ، أو سقطوا صرعى رعبه . أما هكتور فقد ظل عمول . ولكن الإله ، متحدا هيئة أحد أبناء برنام عرض إيباس على ملاقاته في ب الحيف . قال حريته بكل فوته نحو (أخيل) وألقى أخيل برعبه فاحرق ترمي إيباس »

« ولكن عندما فر الباهون إلى المدينة ومع هكتور خارجها ، قائلا لنفسه . كيف أستطيع أن ألتصق الأمن لنفسى بالفرار من علو

السابع عشر، حتى تنتهي إلى أن تستغل بروايات خاصة بها في أواخر القرن التاسع عشر.

على أن استقلال كتاب الرواية البوليسية خلال هذا التطور الطويل لم يقابله استقلال محائل من كتاب الرواية ذات المستوى الرفيع، فالملاحظ أن كثيرا من الأعمال الأدبية المصنوع على رصنها قد ظلت لصيقة بالبناء البوليسي، بل إن بعض الأدباء الكبار يبحث عن موضوعاته في اختبار الجرائم والقضايا الجنائية التي يسمع بها أو يقرأ عنها. وأقرب مثل على هذا رواية «الله والكلاب» لنجيب محفوظ، فقد استقى موضوعها مما كانت تنشره الصحف عن أخبار سماح الإسكندرية. وبجيب محفوظ لا ينفرد بهذا، فقد سبقه إليه كثيرون، من أشهرهم ديستوفسكي في راقته الكبرى «الإخوة كارامازوف». وقد به مترجم الرواية الإنجليزية إلى هذه الحظيفة في مقدمته للترجمة حين قال: «تصل الجلود الأولى للإخوة كارامازوف بماضي ديستوفسكي، فقد قابل، عندما كان سجيناً في سيبيريا، رجلاً يقصى عشر سنين من الأشغال الشاقة لقتله أباه، فأمدته هذا بالمكرة الرئيسية لروايته. وقد روى لنا قصة اللقاء بينهما في «متزلزلات»، وهو أول عمل كبير كتبه بعد عودته من سيبيريا. والمنهم بقتل أبيه، مثل ديستوفسكي كارامازوف، كان صابغاً على الاستبداد في أحد الأقسام على الحدود، كان اسمه لينسكي. وبظهر هذا الاسم في المخطوطة الأولى للرواية بجرار اسم كارامازوف»^(١٤)

وبالرجوع إلى كتاب ديستوفسكي (ذكريات في متزلزلات الأموات) لا نجد مجرد جلود أولي للإخوة كارامازوف، بل نجد الهيكل الأساسي لبناء الرواية كاملاً «لن أنسى مدى أهمية قصة ابن قتل أباه. وكان قبل ذلك ضابطاً، وكان من النبلاء. لقد كان هذا الابن مصدر شقاء أبيه. كان ابناً شاذاً ما في ذلك شك، وكان الأب يحاول جاهداً أن يصد عنه سلوكه السيئ. يلهو به النصيح إليه حتى أن يوقيه (كلداً) من الانزلاق إلى الهاوية التي كان يحذر إليها، فلم يصد ذلك شيئاً. وإذ كان الابن مثقلاً بالديون، وكان يتصور أن أباه يملك، عدا المزرعة، مالاً بجنه، فقد قتل أباه بعبء أن يؤول إليه الميراث بمزيد من السرعة. ولم تكتشف الجريمة إلا بعد انقضاء شهر على ارتكابها. وفي أثناء ذلك الشهر استمر القاتل على مجوره واستناره، بعد أن أبع القصاص اختفاء أبيه. وأخيراً استطاعت الشرطة، أثناء حياض الابن، أن تكتشف حفة القاتل الشيخ في قناة تعطيها الأشجار. وكان الرأس الأبيض معصوفاً من الخدع، مستنداً إلى الجسم للماري كل العري، وقد وضع القاتل تحت الرأس وسادة من قليل السخريه والمهر. لم يعترف الشاب شيء. ولكنه جرد من رتبه العسكرية، وانتزعت منه امبريتو السالة، وأرسل إلى سجن الأشغال الشاقة، يقضى فيه عشرين عاماً»^(١٥)

في هذه الفكرة نجد الهيكل الأساسي للإخوة كارامازوف: الدافع للجريمة، القصص على القاتل وهو يلهو ويعربد، إنكاره الجريمة في التحقيق، ثم الحكم عليه. والتصوير الذي أدخله ديستوفسكي لم يتجاوز مظهرين، أولاهما أن الكشف عن الجريمة في الرواية تم في نفس الليلة لا بعد شهر كما حدث في الواقع. وتقصير لمدة من شهر إلى نصف

واحد، وأنا الذي ذهب القوم بأمره للترال اليوم، حيث خرج الكثيرون صرعى... وإذ هو يجترأ فكاره على هذه الصورة، أقبل أنجلس، مرعياً مثل مارس، ودرعه يسطع كلما تحرك كأنه وميض البرق، فمضت هذا المنظر الفريخ في قلب هيكتور، وأعطى ساقه للريح، فبعه أنجلس مسرعاً، وراحا يعدوان... حتى دارا حول المدينة ثلاث مرات. وكلما اقترب هيكتور من الأسوار، اعترض أنجلس طريقه وأرغمه على أن يظل بعيداً عنها... عندئذ أخذ بلاس هيئة ديغوس تشجع إخوة هيكتور ويظهر بعثة بخانيه... وهكذا تشجع فكف عن الفرار، واستدار لملاقاة أنجلس، ثم قذف رجمه يفتي إصابته فصدته ترس أنجلس، وانصت لتسلم رجم آخر من يد ديغوس، ولكن ديغوس كان قد اختفى، فأدرك هيكتور مصيره المحتوم، وقال: «... خذ عني بلاس، ولكني لن ألقى الموت هيباً ذليلاً. وإذ قال هذا استل سيفه واندفع فوراً للقتال... فصبوب أنجلس رجمه إليه، فخر بجالج سكرات الموت...»^(١٦)

لو جردنا هذه الفقرات من جوعها الأسطوري، ونزلنا بأبطالها من نصف آفة إلى بشر، وحولنا سحرهم إلى مجرد دهاء بشري، لوجدنا أمامنا نسيجا بوليسياً ينكر عشرات المرات، بل مئات، في رواية المعامرات، وبخاصة روايات رعاة البقر الأمريكية، التي لا تكاد تخلو واحدة منها من مثل هذا السيج... بطل يتزعم عن منازلة الأشرار لأنه لا مصدقة له في قتالهم. ثم يقتل رجم الأشرار آخر أصدقاء البطل وأحبيهم إلى قلبه، فيثور غضبه، ويقرر التصدي بقتل الرجم الشرير. ويصل إلى ميدان المعركة، ويكون وصوله دائماً في لحظة يسود فيها الأشرار ورعبهم، وفي ذروة يكون فيها القتال قد تحول إلى صالحيهم، ولكن وصول البطل وتدخله في المعركة يقلب كل الموازين. ويبدأ بأن يفتك بأعوان الشرير واحداً بعد الآخر، حتى يخلو لميدان منهم ولا يبقى إلا الرجم، وعندئذ تبدأ المواجهة. ويشر الشرير بأنه سيعذب على أمره، فيجأ إلى الخداع، ثم إلى الفرار أو الاختباء، ويلجأ البطل أيضاً إلى الخيلة لإخراجه من مكانه. وتدور مطاردة طويلة تعنى روايات رعاة البقر بإبرارها، جرياً واختباء وفرا وكرا، حتى تصبح كل سبل الفرار مسدودة أمام زعيم الأشرار، فيستدير لمواجهة البطل في شراسة، ولكنه يتلقى الرصاصة أو الطعنة في اللحظة المناسبة التي تجعل الفدري يشعر بالارتياح لأن الشر لقي جراحه.

ولنلاحظ هنا أن البناء الروائي في الملحمة القديمة قد ازداد اقتراباً من البناء الروائي في الرواية البوليسية المعاصرة أكثر مما كان في أسطورة إيريس وأوريريس. ولا شك في أن هذا واجح إلى أن الأسطورة تعني بالومور والطقوس الدينية أكثر مما تعني بها الملحمة، حيث يكاد البناء الروائي يتفاسم اهتمام الشاعر مع الرموز والطقوس. ولو مصيباً في تتبع هذا التطور عبر القرون لوجدنا تطور الرواية البوليسية تزداد ظهوراً في القصص الدينية، ثم تصبح أشد ظهوراً وتأنصلاً في ملاحم القرون الوسطى وفي السير الشعبية، ثم تغدو هي الأساس الأول، والوحيد أحياناً، في روايات الفرسا والروايات التاريخية التي ظهرت منذ القرن

ساعات ضرورية فية تختمها سرعة الإيقاع المطلوبة في الرواية . أما التعبير
ثاني صجوهري ، إذ عدل ديستوفسكي بشخصية الأب الحقيقي الطبيب
لنصبح لولده ، إلى هذه الشخصية المقيتة المثيرة للنفور «هودور
مايوفتش كارامازوف» . وقد أكسب هذا التعديل الصراع في الرواية
طاقات متمجرة من الحيوية لم تكن لتوافرها لو احتفظ ديستوفسكي
للأب بالشخصية الطبية الصالحة كما هي في الواقع . ولعل ديستوفسكي
قد استوحى شخصية كارامازوف المثيرة للنفور من الطريقة التي عثرت بها
الشرطة على «بجعة» في الحادثة الحقيقية ، فقد وجدوها موصلة في بالوعة
مخاري sewer لا في قناة ماء عادية كما ترجمها الدكتور سليم الدروبي
مراعاة لتعديلات رقابية مما يبدو .

والمرء الأخير من الرواية الذي تنصح فيه براءة الابن باعتزاف
القنصل الحقيقي ، لم يتكره ديستوفسكي ابتكارا ، وإنما هو موجود في
الحادثة الأصلية ، ففي عدد نال من مجلة (الزمان) التي كان يشرفها
ديستوفسكي حصول كتاب (ذكريات في منزل الموتى) كتب ملاحظة
في الفصل السابع قال فيها : «كتبت في الفصل الأول من منزل الموتى
بضع كلمات من بيل قتل أباه . وقد تلقى محرر (الزمان) من أنباء سيبريا
بأن هذا السجين قد قضى عشر سنوات في الأشغال الشاقة لأشياء ،
فقد ثبت براءته رسميا بعد أن قبض على المجرمين الحقيقيين الذين اعتزفوا
بقتل الأب . لمؤلف ثم إطلاق سراح الشاب النجس»^(١٧) وعقب حل
هذا الخبر بانفعال يوحى بأن هذه البراءة التي ثبتت بعد عوات الوقت قد
هرته ومثت عواطفه مما شديدا . وربما بدأ أثناء هذه الملاحظة يفكر في
كتابة رواية تناقش مفهوم العدالة ، حتى حقق ذلك بعد سنوات بكتابة
أربع روايات تدور كلها حول جرائم القتل ، هي : المريمة والعقاب ،
والأبله ، والشياطين ، والإخوة كارامازوف . والأولى والأخيرة بعنفة
خاصة مبنان بناء بوليسيا محكما ، والإخوة كارامازوف أكثر إحكاما من
الناحية البوليسية ، بالرغم من أنها أصحح ، وشخصياتها أكثر ،
واستطاداتها أطول

وقبل ديستوفسكي بقرنين ونصف قرن قرأ شكسبير قصة بوليسية
انحدرت إليه من أساطير سكان إسكندناوه وأيسلانده وقاربهمهم ،
فأخذها أساسا لكتابة أروع مسرحياته «هملت» . وقد حرص الدكتور عبد
القادر القط هذه القصة عن كتاب ألف في أواخر القرن الثاني عشر باللغة
اللاتينية ، ولكنه لم يطبع إلا عام ١٥١٤ بمعاون تاريخ الدمارك تقول
القصة «إن والد (أمليث) كان حاكما على جوتلاند ، وتزوج (جيرونا)
أمة ملك الدمارك وقد أصاب هذا الحاكم شهرة كبيرة بعد أن قتل
ملك النرويج في ماردة جرت بينها وأثار ذلك غيرة أخيه (مينج)
فاعتاده واعتصب عرشه وتزوج أرملة . وهكذا توج جريمة القتل الشادة
بازدواج المحرم . وصمم الهوى (أمليث) أن يثار لأبيه . ولكنه - لكي
يحمي سمعة من الوقت ، ويتجنب ما قد يثور حوله من شكوك - تصنع
الحيون . غير أنه لم يستطع مع ذلك أن يخفي ما كان ينطوي عليه حديثه -
وهو يتظاهر بالحيون - من مغزى وتلمييح دفع للملك إلى أن يشك في
أمره ، ويحاول أن يفض إلى حقيقة حاله ليكشف إذا كان محونا حقا أم
ينصح الحيون . وتوصل الملك إلى عايتة بأن دس إليه امرأة جميلة كانت

صدقة قريبة إلى نفسه منذ الطفولة ، لكي تعزبه بالحديث الصريح ، كما
استعان للملك بصديق له لكي يسترق السمع ويعلم ما يدور من حوار بين
(أمليث) وأمه في حجرتها الخاصة . أما المرأة الجميلة فقد حذرته بإياها
أحد أصدقائه المخلصين ، وأما صديق الملك فقد كشف (أمليث) وجوده
في العرة عتبا تحت القرائش ، فطعمه طعنة قاتلة ، ثم مثل بجثة تمثيلا
فظيحا ثم راح يؤوب أمه ويرميها بالتجور . وبأشياء تعاشر من قتل زوجها
وأبا ولدها ، مقارنا في ذلك بين سلوكها وسلوك الوحوش ولها ثم وهذا
استطاع أن يرد أمه عن عوايتها ، ويعيد إليها صميمها الذي أفضتها إليه
الشهوة والطمع»^(١٨)

وهذا الجزء الأول من القصة هو رواية مروسية حسب التقسيم
الذي أشرنا إليه آنفا ، فهنا فارس بيل هو (أمليث) وفارس بدل هو
(مينج) والصراع يدور بينها حول العصابة والرديلة ، فمينج يرتكب
أبشع المردائل إذ يقتل أخاه ويتزوج أرملة ويغتصب عرشه . و(أمليث)
هو البطل الشهم الذي يقاتل الرديلة ، فيدبر للثار لأبيه وعقاب قاتله ،
ويرد أمه عن عوايتها . ولا يحتدم الصراع في نفس (أمليث) كما يحتدم
في نفس (هاملت) ، وإنما تتخلص القصة بسرعة من الأم كقطب من
أقطاب الصراع ، فتزدد عن فيها أمام تأنيب أبها ، وبذلك لا يكون
هناك مجال للتردد في نفس (أمليث) بين واجبه نحو أمه وواجبه نحو أبيه
القتيل ، فيشب الصراع مباشرة بينه وبين عمه ، وتحقق الإثارة المطلوبة
في رواية المروسية . وقطبا الصراع قد تحقق لها قدر متكافئ من القوة
حيث لا يستطيع أحدهما أن يقضي على الآخر بسهولة ، فالعارس البدل
ملك يستند إلى كل ما تحت يد الملك من قوة وبطش ، والعارس البيل
ابن للملكة وابن للملك السابق ، وقد أكسبته هذه المكانة حصانة صد
عطش للملك الصريح ، فبلجا كلاهما إلى التحالف ، يدعي (أمليث)
المجون ، ويحتال الملك لكشف حقيقة جنونه بدس حملاته وجواسيسه
عليه . ولتتابع القصة كما لحصها الدكتور عبد القادر القط .

«وحين مثل الملك في الكشف عن سر جيون (أمليث) أرسل به
إلى إنجلترا في صحبة اثنين من حاشيته يحملان لوحا خشبيا حفرت فيه
رسالة إلى ملك إنجلترا تطلب إليه أن يعجل بقتل الهوى . لكي (أمليث)
تقتل حقائق الرجلين أثناء نومها ، صمرا رسالة ، واستطاع أن يحمو
كلماتها ويتنفس عليها رسالة جديدة تطلب إلى الملك أن يقتل الرسولين ،
ثم ختمها بتوقيع زائف للملك . ويصح تدبيره حين وصل إلى إنجلترا ،
قتل الملك الرسولين ، واحتجى به احتواء كبيرا ، وأعجب بدكائه
وحصافته فزوجه ابنته»^(١٩)

هذا الجزء الأوسط من القصة هو «رواية محر» حسب التقسيم
الذي أوردناه في أول المقال ، وهي لون من رواية الرحلة ، يتعرض فيه
البطل لمخاطر طارئة وتغلب عليها . ونحن نجد هذه الرحلة في كل
الأساطير والملاحم والسر الشعبية كأنها تغيب أدنى تحرص عليه . وقد
التم شكسبير هذا التقليد في مسرحية (هاملت) فحمله يقوم بهذه الرحلة
إلى إنجلترا ، بالرغم من أنها غير أساسية في البناء الدرامي للمسرحية ولم

وهذه الدراسة المركزة كانت تمهيدا لمناقشة مجموعة من القصص القصيرة التي يدرسها لتلاميذه ، ولكنه قرر في أكثر من مكان فيها أن ما ينطق من أحكامه على القصة القصيرة ينطبق أيضا على الرواية الطويلة ، مع استثناءات قليلة تحكم اختلاف التكنيك بين الوعيت ، بحيث يمكن أن تتخذ من دراسته تلك أساسا لقصص موقف النقد الأدبي من الرواية البوليسية

(أ) يبدأ الناقد بصريف الرواية البوليسية تعريفا يفرق بينها وبين الرواية الأدبية ، أو للرواية ذات المستوى الرابع كما يسميها ، بقول

« هي تلك الرواية التي تعتمد اعتمادا مكثفا على إطار من الأحداث القصصية ، أو التحولات غير العادية ، أو التطورات المثيرة للدهشة ، أو المفاجآت التي يجرها الكاتب من عبه كما يخرج الخاوي الأراب من صندوقه »^(١٠)

هذا الصريح يحكم على الرواية بالرخس والابتدال - أي بأنها رواية بوليسية ، حيث سبق أن وحد بين الوصفين - إذا كانت تعتمد على أحداث مكثفة - تحولات غير عادية - تطورات مثيرة للدهشة - مفاجآت كألعاب الحواة . ويمكن رد هذه الصفات الثلاث الأخيرة إلى عصر المصادفة .

ولا يمارى أحد في أن الرواية التي تعتمد على هذه الأشياء ، وهذه الأنشام وحدها ، هي هراء وعيب يحكم القارئ قبل الناقد بسقوطه . واحتكاكنا هنا روايات بهذه الصفة ، وهي ليست روايات بوليسية فعلا ، فكثير من الروايات السياسية المدهية مثلا لا تعدو أن تكون مجموعة من الحوادث والمواقف غير المنطقية مع نفسها ، أي أنها تحولات غير عادية وتطورات تثير الدهشة ، ثم يقدم للكاتب الحل المذهي كما أخرجته من جراب الخاوي . ولا يصح الرواية بعد هذا غير بعض الشذواعت والشووات السياسية^(١١) وقبل ظهور هذا اللون من الروايات السياسية نجد كثيرا من الروايات الرومسية يعتمد على هذه العناصر اعتمادا كبيرا ، فلقاء البطل بالبطلية يتم صدفة ، وفي تطور مفاجئ يمرض البطل أو البطلية بالسل دائما ، ولا يوجد شيء مطلق مع بناء الرواية غير موت أحدهم أو كليهما . ويجري هنا كله وسط حشد مكثف من الحوادث العاطفية المدرة للدموع .

للتأخذ إذن عام وموجود في كثير من أنواع الرواية ، فإذا يلتصق بالرواية البوليسية وحدها ، ولماذا تزدري لمجرد أنها بوليسية في حين تعامل الأنواع الأخرى معاملة علمية ، فصحص كل رواية على حدة ، وإذا ما كان صحيحا ليس فيه إلا هذه للتأخذ ، وبقبل في دائرة الأدب الرابع ما كان ناصحا نصبا يعطى على هذه للتأخذ وإن كان لا يلعبها تماما ؟ .

الحق أن الأمر هنا أمر كاتب رضى وكاتب حيد ، ورواية ضعيفة ورواية متقنة ، وليس أمر نوع رواي ونوع آخر ؛ فهذه للتأخذ تنصب على عناصر جوهرية في العمل الروائي بصورة عامة . والأحداث التي يعطى الاعتماد على تكتيها هي أساس التصنيف النوعي للرواية كمن أدنى متميز عن الفنون الأخرى ؛ فإما يحمل الرواية رواية ويست قصيدة ولا مقالا مثلا هو أنها تعبر عن موضوعها بالأحداث ؛ أي مجموعة من

بكتف عما حوت القصة الأصلية من مقاومة الرسالة وتعبيرها ، فأضاف إليها قصة الفرسان وأسر هاملت ، حتى تكتمل لها كل عناصر قصة الرحلة القصيدة . وإذا كان هذا الجزء غير ضروري لبناء المسرحي ، فإنه ضروري لبناء البوليسي ؛ فقد أن شغل الجزء الأول بالمعلومات وتقديم الأبطال ، واحتفظ للصراع يتوازن دقيق بين قطبيه ، كان من الضروري - بمنطق البناء البوليسي - أن تطلق الأحداث وتتحرك بسرعة نحو النهاية في الجزء الثالث والأخير ، فكانت قصة الرحلة . وقد كان شكبير عالما بدقائق هذا البناء البوليسي ؛ ولذلك راء يسط تكافؤ قصي الصراع بوصوح في صدر هذا الجزء الخاص بالرحلة :

الملك بما أعظم أن يترك هذا الرجل حرا طليقا . على أننا لا ينبغي أن نغفل فيه أمر القايون بصرامة ؛ فإنه محبوب من العامة المختوبين . وهم لا يرضون في حكمهم إلا بما تراه أعينهم . ونحن يمكننا لا يفكرون إلا في وسيلة عقاب المجرم ، لا في الحرية نفسها . ولكي يتم الأمر في سهولة وسر لا بد أن يبدو إرسانا يباه إلى إنجلترا بهذه العجلة . ولقد تفكير طويل . إن الملل حين تبلغ حد اليأس لا يشفيها إلا علاج المشيش ، وإلا فلن نشق قط^(١٢)

وشكبير كمسرحي يعلم أيضا أن قصة الرحلة ومعلوماتها ستولد خللا في البناء المسرحي . وحتى يوفق بين الحكمة البوليسية والحكمة المسرحية ، لا يقدم لنا هذه القصة داخل الإطار المسرحي بل يخلصها لنا مروية على لسان هاملت بعد عودته في عبارات سريعة لا تعوق اندفاع الحركة المسرحية إلى نهاية القصة .

• • •

فإذا كانت الرواية البوليسية قديمة قدم الأساطير نفسها ، وإذا كان البناء البوليسي قد أخذ يزداد بروزا منذ انبلاخ الرواية من ثوب الأسطورة حتى استقل بلون خاص به في أواخر القرن الماضي ، وإذا كان البناء البوليسي يشوى كبار الأدباء ويمدهم بنسيج مضمون الرواج بين قرائهم ، وإذا كان هؤلاء الأدباء الكبار يستقلون قصص الجريمة أيها وجدوها ، بما قراءة مثل شكبير ، وإما سماعا مثل فستوفسكي في الإخوة كارامازوف ، وإما معاصرة مثل نجيب محفوظ في النص والكلاب ، وإذا كان هؤلاء الأدباء الكبار أيضا يفتنون البناء البوليسي حتى يصبح أن ينسب مجاحهم - أو جزء كبير من مجاحهم - إلى هذا الإنقاذ - إذا كان هذا كله صحيحا ، فلماذا إذن هذا الموقف المزدري الذي يصفه النقد من الرواية البوليسية ؟

لعل مناقشة أكثر تفصيلا لرأى النقد تعين على الإجابة عن هذا السؤال

كتب الأستاذ (روكو فوستو) أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة الليوى الأمريكية بصع صفحات مركزة جمع فيها أهم ما يأخذه النقاد على الرواية لبوليسية ، أو رواية (الموقف أو الحكمة المعقدة) كما يسميها .

وحدثنا من الحكم الذي أصدرته بورشيا في «تاجر البندقية» بأن يقتنع شيلوك وطلا من اللحم من صدر أنطونيو دون أن يريق نقطة دم لم ينص عليها العقد بينهما .

ولو شئت أن تتع هذا الصرب من الأعمال غير العادية والمفاجآت غير المتوقعة في كل الأعمال الأدبية ذات المستوى المصمم عن رفته لما أعيانا الأمر ، بل لكان عثورنا على رواية تحرف منه هو المصمم . ولكن الروائيين قلصوه إلينا في إطار (أحداث) قصصية لا (حوادث) ممكنة . فالمسألة إذن تتعلق بقدرة الكاتب وملكته ، وليس بطبيع لول روائي دون لول .

• • •

(ب) يفقد «روكو» قوته مقارنة بين الرواية البوليسية والرواية ذات المستوى الرفيع فيقول :

«إن كاتب الرواية ذات الحركة المعقدة Plot - Complication story هو راوى حكاية في المقام الأول وعنده يكون للخط الروائي (الأحداث التي تتحقق الحبكة من خلالها) مكان الصدارة على أي شيء آخر . وعلى العكس من قصة الشخصية The Character Story ، فإن قصة الحبكة المعقدة تعني بأن نخبرنا عن (ماذا حدث) أكثر من عنايتها بإخبارنا عن (لماذا حدث ما حدث) . وعلى العكس من قصة الجوهر The Atmospheric Story ، فإنها تعني بأن ليس التشويق والإثارة عن طريق حدث أو سلسلة من الأحداث المثيرة للتوتر ، ومن خلال عدد من الترويات الثانوية ، أكثر مما تعمل من خلال المزج الذي الماهر لتأثير المشهد Setting مع إحالات النفس والمزاجية . وهي أيضا ، على العكس من قصة المفكرة

مصممة على كشف حدث معين أو سلسلة من الأحداث ، أكثر ما هي مصممة على استكشاف فكرة متعمدة أو إبراز حقيقة كروية »^{١٤}

تحليل هذه المقارنة نجدها مبنية على فكرة التناسب في النقطة الأولى ، وعلى فكرة الإبدال في النقطتين الأخريين ، فقصة الشخصية تعطي لإبراز (لماذا حدث) نية أكبر من تلك التي تعطيها قصة حبكة المعقدة ، التي تنهم بإبراز الحدث نفسه أكثر من اهتمامها بإبراز (ماذا حدث هذا الحدث) ، فإذا طغت عنابة الكاتب بإبراز الحدث على عنائه بالدوايح الشخصية والسيكولوجية والاجتماعية الكامنة وراء هذا الحدث ، اختلت السية بين العنصرين ، وهبط مستوى الرواية إلى السوقة والانتدال . وهذا صحيح بغير شك . وهناك كثير من الروايات لا تحوى صمغاتها غير حوادث (لا أحداث) مثوية ، يركب بعضها بعضا دون سبب ، غير رغبة الكاتب في حشد أكبر عدد من الحوادث المريبة التي يتوهم أنها تشد اهتمام القارئ وتشوقه . غير أن لنا على هذا المآخذ ملاحظات :

١ - إنه ليس مقصودا على الرواية البوليسية ، فكثير من الروايات الجنسية المرحضة لا نجد فيها غير هذا الحشد من الحوادث والمواقف التي لا داعي وراءها غير الرغبة في الإثارة ، على الرغم من أن موضوع

لأعمال تقوم بها الشخصيات أو تقع لها . ولكن هناك نوعين من لأعمال : أولها هذه الأعمال التي لا تربط بينها أسباب منطقية ، أي لا يسع أحدها من الآخر كما تسع النتيجة من السبب أو المعلوم من العلة ، ولتصطلح على تسميتها حوادث ، ومعهدها حادثة ، وتأتيها هي الأعمال التي تربط بينها علاقة العلية ، ولتصطلح على تسميتها أحداثا ، ومعهدها^(١٥) حدث . والنوع الأول لا علاقة له بالقص الروائي ، فأن يخرج شخص من بيته فتصدمه سيارة مثلا لا يصنع رواية ، إنما هي حادثة عادية ، أما أن يخرج شخص من بيته فتصدمه سيارة بقودها عذر له كان يترصد خروجه ليقتله تحت صجلاتها ، فهذا حدث قصصى ، إذ إن صدمة السيارة جاءت نتيجة لتربص المقاتل به لقتله ، وهذا بدوره نتيجة للعداوة التي بينهما . ومثل هذا التفريق بين الحادثة وبين الحدث القصصى ضرورى لتوضيح ما ذكره روكو فومنتو من المآخذ على الرواية البوليسية ، فهو يحدد بجلاء معنى إطار الأحداث القصصية^(١٦) ، إذ يجعل الأمر غير مقصور على الأعمال الصيفة والسريعة ، فهذه حوادث وليست أحداثا . وهو بذلك يسوى بين رجل يفتح مدعما رشاشا ويضرمه في صدر خصمه ، وبين رجل يلمس برقة يد حبيته ، فإدام كل من العملين صادرا عن منطق الرواية ، وإدام مرتبطا بما يسبقه وما يتلو من أعمال يربط العلية الذي نشرنا إليه ، فكلاهما حدث قصصى لم يفتى الأهمية في الب الروائي ، وعندئذ يصح التكليف عيا غير وارد ، لأن لأفعال ، منها تابعت وكثرت في الرواية ، إما أن تكون أحداثا قصصية إذن ضرورية ، وإما أن تكون حوادث قصصية فهي إذن غير ضرورية . هذا من ناحية ، ومن ناحية ثانية يكون لها معنى محوالات غير عادية ، ومن تطورات مثيرة للدهشة ، ومن مفاجآت كأرباب الحوى ، أمرا غير وارد أيضا ، لأنها إن كانت مترابطة ترابطا عاليا ، ومستفدة من منطق الرواية ابتثاقا صحيحا ، تكون (أحداثا) بالمعنى الاصطلاحي ، ويكون ما فيها من إثارة للدهشة والمفاجأة براعة من الكاتب نحسب له لا ألا يجب حواة تحسب عليه . أما إن كانت غير منطقية ، فهي (حوادث) بالمعنى الاصطلاحي ، وتكون هجزا من الكاتب وضعا في للوحة القصصية تجعله يعتمد على المصادقات في تطوير بنائه الروائي وفي تصميد دروة قصته . وعندئذ يكون كاتبها ضميما بكتب رواية رديئة . سواء كانت رواية بوليسية أو عاطفية أو سياسية أو سيكولوجية أو اجتماعية ، وإن كان اللوبال الأخير أصعب من أن يكرر كاتب في اقتحام ميدانها لا إذا كان قادرا ناصح للذكات والأدوات

وكثير من الأعمال الروائية التي أجمع النقاد على رفضها وسموها تعتمد على أحداث لو جردت من ترابطها العلى ، أو أخرجت من الإطار منطق العام للرواية نفسها ، على تزيد عن مجموعة من الحوادث الشادة غير العادية ، والتطورات غير المعقولة . والمفاجآت التي تتفوق على مصاحات الحياة ، فالحب الذي شأ بين كاترين وهيكليف في «مرمعات ويلبريج» حسب لا يحدث عادة بين الطبقات ، وكثير من تصرفات هيكليف تعد سلوكا شادا ليس له ما يبرره إلا منطق الرواية نفسها وإقدام جورج على قتل لبي في «رجال وقران» لتثبيك عمل لا يقله انصر إذ عملت الدوايح التي بسطها المؤلف خلال الرواية كلها . ولا اعتقد أن نهر الحياة يستطيع أن يخرج من جرابه مفاجأة أشد براعة

الحس محال حسب للدواعي الشخصية والسيكولوجية والاجتماعية .

٢ - إذا صح أن تعيب عنصر (ماداً حدث) على (لماداً حدث) يهبط بالرواية إلى الترخيص والابتدال ، فإن العكس صحيح أيضاً ، لأن تعيب عنصر (لماداً حدث) على (ماداً حدث) يهكك حري الرواية ويخرجها من محال الرواية كلية إلى محال آخر كالدراسات النفسية أو الاجتماعية

٣ - لابد إذن من وجود تناسب بين العنصرين بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر ، أي أن الرواية الجيدة ينبغي أن تعي بتقديم (ماداً حدث) بنفس القدر الذي تعي به بتقديم (لماداً حدث ما حدث) ، تساوى في هذا الرواية البوليسية والعاطفية والنفسية والسياسية . إلخ .

٤ - لم يفعل كتاب الرواية البوليسية هذا التناسب ، فكثير من رواياتهم تحفته بدرجة أو بأخرى . ويقوم المهتمون بها ما يقرأون منها على هذا الأساس . وهذا ألفريد هنشكوك ، أبرز المختصين في تقديم هذا اللون في اسبانيا ، يكتب في مقدمة بعض مختاراته المشهورة : إن أصل القصص البوليسية التي تكتب اليوم وأكثرها بقاءً ، هي تلك التي تركز على (لماداً) بدرجة متساوية على الأقل مع تركيزها على (ماداً) (كيف فعل) ، (١٤)

٥ - قد يتحقق أحياناً هذا التناسب بدرجة عالية تجعل الرواية محل نزاع بين المستويين ، فإما فيها من أحداث كثيرة يجعلها راحة بين قراء الرواية الرخيصة المبذلة ، وإما فيها من تحليل للدواعي الشخصية والنفسية والاجتماعية يضمنها في أعلى مستويات الرواية الرقيقة . وللأسف الواضح لهذا المستوى النادر هو رواية لورنس المشهورة (غولمبات لادى تشاتولي) التي بعدها انتقد إحدى آيات الأدب الإنجليزي المعاصر ، ونصدر لها طبعات نظيفة جيدة التغليف ، وفي نفس الوقت تطبع طبعات حشنة مغممة بورق أبيض ، لتباع سرا لحواة القصص الجانبية لمسوعة . ومن الطريف أنني رأيت النسخة السرية في بلدوم إحدى المكتبات ، بينما كانت النسخة النظيفة معروضة في واجهة نفس المكتبة

أما فكرة الإبدال التي يبنى عليها روكو لومنتو مقارناته بين الرواية ذات المستوى الرفيع والرواية البوليسية ، فتشتمل في أن الأحداث المثيرة والندرات الثانوية محل في الرواية البوليسية محل للترجى التي بين عناصر المشهد وإحالة النفسية في الرواية ذات المستوى الرفيع . كما تشتمل أيضاً في إحلال الكشف عن الأحداث فيها محل الكشف عن الأفكار المتحدية والرائدة في الرواية الأدبية . والحق أن هذا التقسيم إلى أبيض وأسود أمر لا تؤيده الشواهد . فكثير من الروايات المجمع على أنها رقيقة المستوى تلجأ إلى الأحداث المثيرة لخلق جو من الرعب والتوتر ، ومسرحيات شيكسبير بصفة خاصة حافلة بمناظر الدم والأنشاج التي لم يقصد من وراثتها إلا التأثير في مشاهدي مسرحه . ولا يعني هنا أنه كان يفعل هذا

استجابة لروح العصر ، ومناسبة للمزق الأخرى في احتداد الجماهير ، إنما يعني أن وجود هذه المناظر لم يسقط يرواياته إلى حضيض الابتدال والسويده كدلت فإن الفكرة المتحدية أو الكاشفة للحقيقة كونه ليست ممتعة شائعة في الروايات ذات المستوى الرفيع ، فليست كل رواية أثارت

حرباً أهلية كرواية «كوخ الهم قوم» فيما يروون ، وليست كل رواية أدت إلى صدور تشريعات تحمي الأطفال ، مثل رواية «أوليفر تويست» ، إنما هي قلة من الروايات تزامن ظهورها مع حاجة المجتمع إلى التغيير . ولا أزعج أن بعض الروايات البوليسية قدمت أفكاراً متحدية أو أبروت حقائق كوية ، ولكن مما بلغت النظر هذا التزامن الواضح بين ظهور فكرة اللص الشرير الذي يسرق الأغنياء ليعطي للفقراء ، وبين وضوح فساد الرأسمالية والاحتكار وتراكم الأموال في يد فئة قليلة خلال القرن التاسع عشر . ولو أتبع لدارس أن يبحث هذه الملاحظة فليست أشك في أنه سيكثر على صلة ما بين ظهور شخصية مثل أرسين لوبين أو سنكلر وبين شيوع الفلسفات الاشتراكية في أوروبا

• • •

(ج) يتفل الناقد بعد ذلك إلى المقارنة بين الصراع في كل من «لوبين» ويقول : «وفي محال الصراع Conflict فإن الرواية الرخيصة (مثل أغلب روايات الحكمة المعقدة) تعتمد على صراع الإنسان ضد الإنسان ، أو الإنسان ضد الطبيعة ، في حين تعتمد القصة الرفيعة على الصراع الأكثر تأثيراً في النفس ، والأشد تعقيداً ، وهو صراع الإنسان ضد نفسه .» (١٥)

ووضح القصة على هذه الصورة فيه تيسيط شديد ، فالإنسان لا يصارع أي إنسان ، بل إنساناً معيناً هو عدوه أو نقيضه ، وبعدها والتناقض لا يشآن من فراغ ، بل هما نتيجة لموقف معين اختصت وجهة نظر أحد الطرفين إليه من وجهة نظر الآخر احتلالاً لا أمل معه في لقاء أو حتى في تقارب ، بحيث لا يعدوا الحقيقة إذا فب إنه صراع بين فكرتين متناقضتين ، انطلعت كل منهما من أحد الطرفين ممثلاً لها . فالصراع في حقيقة الأمر ليس صراعاً بين إنسان وآخر ، أو إنسان ونفسه ، أو إنسان والطبيعة ، بقدر ما هو صراع بين فكرتين نجسنت إحداهما في إنسان ، ونجسنت الثانية في إنسان آخر ، أو في ظاهرة كوية ، أو نجسنت في الإنسان نفسه فتقامت سلوكه مع الفكرة الأولى . وهنا لا يكون الفصيل هو من يصارع من ؟ بل هو قيم يتصارعان . وحلال الصراع في مسرحية أوديب ، لا يرجع إلى أن أوديب يصارع الآلهة . وإنما يرجع إلى فكرة جليلة هي من يملك مصير الإنسان ، أما كون أوديب ملكاً ، وكونه يصارع آلهة قاهر ثانوي في تخيم الصراع ، والدليل على ما نقول هو ما حققه المسرح بعد أن غطس من تأثير الخطأ الذي وقع فيه أرسطو عندما قرر أن التراجيديا - كي تكون جليلة - ينبغي أن يكون أبطالها ملوكاً أو آلهة وأنصاف آلهة ، فقد استطاع إيسن أن يقدم صراعاً حاداً في بيت فلامية بين زوجين من الطبقة البرجوازية ، ولكنه كان صراعاً يدور حول نفس الفكرة الجليلة في أوديب : من يملك مصير الإنسان ؟ . ومن جهة أخرى كتبت مسرحيات كثيرة لا قيمة لها مع أن الصراع فيها يدور بين نفس الزوجين البرجوازيين ، ولكنه يدور حول مصروف البيت مثلاً ، أو حول علاقة حب جليلة بين أحدهما وطرف ثالث

إذا ما قرر أن الفصيل هو في قيمة الفكرة التي يدور حول الصراع حتى لنا أن نطرح تساؤلين

تجسدت كل مبادئها في شخص . وهنا يحق لنا أن نسأل مرة أخرى إن كان من الممكن أن تجسد الفكرتان المتناقضتان في شخص واحد فتتقاسما سلوكه ، كما هو الشأن في هاملت ؟ يمكن بغير شك ولكنه غير طبيعي ، أي أنه ليس أكثر صور التجسد ملاءمة . وعندما حاول بعض الروائيين تحقيق هذه الصورة غير الطبيعية من التجسد لجأ إلى أسلوب فريد لا يتكرر . ورواية «دكتور جيكل ومستر هايد» مثل واضح على هذا ؛ فقد لجأ ستيفسون إلى انزعاج خيالي بطور به جابب الشخصية الذي يحرق القانون فيسيطر على الجانب الآخر منها الذي يحترم القانون وهذا أسلوب يعتمد نجاحه على ألا يتكرر في أكثر من رواية . ولا شك في أن ازدواج الشخصية قد عولج في كثير من الروايات بعد ستيفسون وقبله ، ولكن هذه الروايات كانت تسمى بالتحليل النفسي في المقام الأول ، وكان إطار الأحداث القصصية في صرامة هذا التحليل النفسي ؛ وهذا يضعها تحت تصنيف آخر غير الرواية البوليسية . الرواية البوليسية فلا يصلح لها مجال آخر لصراع الفكرتين إلا أن تجسد واحدة منها في شخص محقق يقف مع القانون ، وتجسد الثانية في مجرم ضد القانون . وكان ستيفسون يريد أن يكتب رواية بوليسية عن رجل شرير بطبعه ولكن مكانته الاجتماعية تقيد حريته في خرق القانون . وكان دكتور جيكل في المخطوطة الأولى للرواية شريرا بطبعه ، ولكنه كان مترددا خائفا ، فجاء انزعاجه الخيالي لينتهي في شخصية جديدة ، ويرتكب ما يشاء من آثام ، دون أن تمتد آثارها إلى شخصيته المعروفة والمهترمة . ولكن ستيفسون أعاد كتابة الرواية بالصورة التي نشرت بها . ويطلق سبجراهام بلغور - الذي أطلع على المخطوطة الأولى - على هذا التعديل قائلا : «كانت الرواية الأولى أقل مهارة وصفاً وأخف حدة في التأثير ، من الرواية الثانية . كان دكتور جيكل في الأولى شريراً إلى الأعماق ، ولم يكن مستر هايد (البديل) إلا مرحلة للتخلص . ثم كتب ستيفسون نصاً جديداً ، مدركاً أنه قد أخطأ في المعالجة ؛ فقدم شخصية أعمق تأثيراً ، لأنها إنسانية في أعماقها .» (١٨)

وهناك رواية ثانية عالجته الجريئة بإدارة الصراع بين فكرتين في نفس البطل ، وهي رواية «الجرمة والعقاب» لديسترفسكي ؛ ولكن الفكرتين - أو جناحي الفكرة الواحدة - كانتا تقتضيان هذا النمط ، فالرواية تحاول أن تجيب عن سؤال : هل مقتل عجوز بجمل لإنقاذ مستنقذ شاب مثقف طموح بعد جريمة ؟ ومع أن في الرواية محققاً ، ومع أنه يسمى طوال الرواية ليوقع براسكوليكوف ، إلا أن الصراع الحقيقي يدور في نفس راسكوليكوف ، التي هي أنسب أبعادين وأكثرهما ملاءمة لإدارة مثل هذا الصراع .

أما قول فرومستر إن الصراع بين الإنسان والطبيعة يجعل الرواية رخيصة مبتذلة ، فإن في رواية «المعجزة والمحرمات» جواي أكبر برهان على أن هذا ليس هو الرأي الأخير في هذا الموضوع . وأحق أن التفريق الحاد بين صراع الإنسان ضد الإنسان ، أو صراعه ضد الطبيعة ، أو صراعه ضد نفسه ، إما هو طريق يسقط من حصده عند التقويم طبيعة الصراع نفسه ، وأي الأنواع الثلاثة هو أليق به ، وأقدر على إبرازه . وإتاحة الفرصة أمام الكاتب ليصعد إلى الدروة المبتغاة ؛ كما أنه يفعل

١ - ما جدوى هذا التقسيم إلى صراع بين إنسان وإنسان ، أو إنسان وظاهرة كونية ، أو إنسان ونفسه ؟ إن الأحدث في رأيي هو النظر إلى التلازم بين طبيعة الفكرة المتصارعة حولها ، وبين من تجسدت المواقف المتناقضة بهم ليقوموا بالصراع . وقيمة «هاملت» ليست في أن الصراع يدور في نفس هاملت ، وإنما في أن نفس هاملت هي الأكثر ملاءمة ليدور فيها هذا الصراع . ولتنظر إلى المسرحية في بساطتها التي كتبها بها شكسبير ، بعيداً عن عشرات التأويلات والتخرجات التي اكتسبتها القند فيها . إن الصراع يدور بين عاطفتين متناقضتين لا سبيل أمامها إلى التقارب أو الالتقاء ، عاطفة الثأر لأب قتل عدوا ، وعاطفة الحب لأب هي التي قتلت الأب أو أسهمت في قتله ؛ فلم يكن من الممكن أن يدور الصراع بين هاملت وشخص آخر أوييسه وبين ظاهرة كونية . ولهذا أدار شكسبير الصراع في نفس هاملت وحده لضرورة فنية ؛ ومن هنا اكتسبت هذه المروعة وهذا الجلال الذي جعلها أثراً فنياً خالدنا . ولو كان الأمر - كما يقول روكو فرومستر ، وكما يقول كثير من النقاد - أن هو المسرحية يرجع إلى أن الصراع يدور فيها بين هاملت ونفسه ، بنص النظر عن ملاءمة هذا الموضوع للصراع ، لما كان أسهل على شكسبير . وعلى أي رواية أو مسرحية أخرى - إن يدور الصراع في مسرحياتهم بين البطل ونفسه حتى يكتب لها المخلود .

لقد كتبت قصة هاملت قبل شكسبير على مسرحيات كثيرة بوصفها جزءاً من تاريخ الداعمارك ؛ وكتبته مسرحية شعرية معاصرة لشكسبير (١٧) ولو رجعنا إلى هذه الكتابات نوجدنا أنها جميعاً تدبر الصراع في نفس هاملت بدرجة أو بأخرى ؛ فلماذا لم نل واحدة من هذه الكتابات ما نالته مسرحية شكسبير من التفسير والمخلود ، مادام التفصيل هو أن الصراع بين الإنسان ونفسه صفة الأدب الرفيع ؟ لا شك في أن الأمر يرد إلى سبب آخر ، هو عبقرية شكسبير نفسه ؛ فقد مكنته هذه العبقرية من أن يحقق لطرفي الصراع - عاطفة الثأر وعاطفة حب الأم - قدراً متكافئاً من القوة ، فلم يستطع أحدهما أن يتغلب على الآخر خلال المسرحية على نحو أدى بهاملت إلى التردد والاعتزاز والتناقض في السلوك والفوروات العاطفية ؛ تلك السمات الملامكية التي دخلت التاريخ . وهذا ما عجز عنه الآخرون ، الذين كتبوا الرواية قبل شكسبير

٢ - ومادام الأمر في حقيقته صراعاً بين أفكار تجسدت في شخصيات ، فلما أن تسأل عن طبيعة الصراع في الرواية البوليسية . ولتحد لنا واحداً من ألوانها لنبحث هذه النقطة من حلاله ، وليكن أحد هذه الألوان من مجال الأدب ، وهو رواية التحقيق . ومن الواضح أن لصراع بين مباشر بين المحقق والمجرم ، فيها العلوان اللذان لا يمكن أن يتصارعا . بيد أن من الواضح أيضاً أن العداوة بينها ليست عداوة شخصية ، وغالباً ما يكون لقاءهما في الرواية هو اللقاء الأول في حياتها ؛ وليس ثمة مجال إذن لاقتراض أدنى شبة لعداوة شخصية بينها ، ولكن كلا منهما يمثل فكرة تخف في مواجهة حاسمة مع الفكرة الأخرى ؛ فاهرم شخص يحرق القانون ، والمحقق رجل يحمي القانون ، ومن ثم كان الصراع حتمياً بينها ؛ فهو إذن في النهاية صراع بين فكرتين

لعلنا استطعنا - فيما أوردنا من تتبع حدود الرواية البوليسية - ومن محصر لموقف النقد الأدبي منها - أن نثبت أنها روية مثل لأشكال الروائية الأخرى التي يعرف بها النقاد . غير أن هذا لا يكفي لتبرير روحها وبها القراء ، ولا لتصور إقبال كبار الأدباء على الاستماع لمحبها في بعض روايتهم ، ولا للمطالعة بإعطائها ما هي أهل له - من اهتمام القراء والدارسين ، فلا بد من أن تكون لها مميزات تميزها عن غيرها من أنواع الرواية الأخرى ، حتى تكون جذابة بهذا المراجع وبما نطلبه ها من اهتمام

والحق أن أبرز ما يميز الرواية البوليسية عن غيرها من الروايات مقدار ما فيها من إثارة لا يتوافر في الأنواع الأخرى . والإثارة - إن كانت متنة ولي موصفاها الصحيح - تعد ميزة ، لا عيبا كما يتصور بعض النقاد ، فأقصى ما يطمح إليه الكاتب أن يستول على اهتمام قارئه ويسيطر على مشاعره وأفكاره فيوجهها الوجهة التي يشاء ، والحق من أحلها كتب ما كتب . ولا يخفى له هذا مثل الإثارة التي تدفع القارئ إلى متابعة القراءة إلى آخر كلمة . والرواية ليست كتابا في الفلسفة أو التاريخ أو المختص ، بقصد القارئ إلى دراسته قصدا ، ويحصل في سببه ، يبقى من عت ، وإنما هي لون من القراءة الحرة - شتأ أم أبيت - تجذب القارئ إليها ، لمرة فيها لا هدف خاص به هو ، وإذا لم تتوافر هذه الميزة فإنه يلقى الرواية من يده قبل أن يكمل بضع صفحات منها . وهذا ما يشاء الكاتب الذي يريد أن يصل إلى عقل قارئه وبلى نفسه . ومن هنا فإنه يسمى إلى أن تتضمن روايته قدرا من الإثارة يجعل القارئ على متابعتها إلى النهاية . وسوف نقتصر حديثنا هنا على الإثارة في لون واحد من الرواية البوليسية ، هو رواية التحقيق .

والإثارة ، كما قلنا آنفا ، هي تحريك الشيء بعد سكون ، أو بعد حركة ذات صفة متنتة . والشيء المقصود هنا هو شعور القارئ وعقله ، وعالبا ما يكونان عند بدء القراءة في حالة سكون ، وحيد بالنسبة إلى الرواية ، موضوعا وشخصيات ، على الأقل ومع بداية القراءة ، أي الاتصال بالموضوع والشخصيات ، تبدأ إثارة ، أي تحويل للمشاعر والعقل من حالة سكون ، أي جمود بالنسبة للرواية ، إلى حالة حركة ، تبدأ بطيئة ثم تتسارع كلما مضينا مع القراءة ، أي مع الاتصال بالموضوع والشخصيات ، تماما كما يبدأ الثلج في التحول من حالة التجمد إلى حالة السيولة عندما يتصل بمصدر للحرارة ، وكلما طال اتصاله بهذا المصدر ، وكلما ازدادت كمية الحرارة ، ازدادت حركة جزيئات الماء وتصادمها حتى تصل إلى الغليان ثم إلى حادة البخار ذي القوة الرهية ، التي تلغز أصحح الآلات . وهذا التشبيه موصحي ، في يحدث عند اتصال الثلج بمصدر للحرارة هو تماما ما يحدث - أو ما ينبغي أن يحدث - عند بدء قراءة الرواية ، وكل ما في الأمر أن الإثارة نحل محل الحرارة . ومعنى هذا أن الإثارة التي تحدث في مشاعر القارئ وعقله قد انتقلت إليه من الرواية . وهكذا يكون لدينا إثارتان ، إثارة في عقل القارئ ومشاعره ، وهي ما عرفناها بأنها تحريكه بعد سكون ، ثم إثارة في الرواية نفسها ، وهي التحريك المعاجى بعد حركة ذات صفة متنتة ، وهذا التحريك هو الذي يضع أيدينا على سر البناء القصص في

في الحكم العام موهبة الكاتب نفسه ، إذ يتفاوت النجاح بين كاتب وآخر كل حسب موهبته ، لا حسب لون الرواية التي يكتبها ، بوليسية كانت أم غير بوليسية

• • •

(د) يتحدث الناقد بعد ذلك عن الحبكة والدروة فيقول : **والقصة البوليسية تعتمد على الحبكة الشديدة وتنتهي إلى ذروة واضحة من السهل إدراكها ، في حين تعتمد القصة ذات المسعى الرابع على حبكة أقل تعقيدا ، وفرونها من الخفاء والنوعه بحيث يعتقد القارئ المتسرع أو الغافل أن الرواية لا تبلغ ذروتها ، أو أن ذروتها مشوشة غامضة .**^(١١)

وهنا يرى الناقد قد ربط بين أوصاف غير مرتبطة بالضرورة ، شدة إتقان الحبكة ووصوح ذروتها لا يعني سهولة إدراكها بالضرورة ، فرما كان إتقان الحبكة يقتضي القارئ جهدا كبيرا في تتبع خيوطها ، وتركيزا شديدا في ملاحظة العلاقات وتطورها ، حتى ينتهي إلى إدراك الدروة بوصوح . وهذا ينطبق على الروايات الأدبية كما ينطبق على الروايات البوليسية ، ويلزمه القارئ في بعض روايات **أجاثا كريستي** نفس القدر الذي يلزمه في بعض روايات **توماس هاردي** ، وأعرف متقنين على قدر رفيع جدا من الثقافة يجسم في **توماس هاردي** أنه وصافة ، ومعنى هذا أن وصفه للطبيعة ، وللبنيات ، خصوصا ، في رواياته قد استغرق كل انتباههم أو جلته فلم يسيروا إلى إتقانه الشديد لـ **الحبكة الروائية** . فالقول بأن إتقان الحبكة من سمات الرواية الرخيصة ، وأن تراخيها أو غموضها وتشوشها ، من سمات الرواية الرخيصة ، قول لا تؤيده إلا شواهد قليلة ، لا تصلح لتقييم الحكم . ولعل المسرح بحكم طبيعته أقدر على نقض هذا الرأي ، لهذا الذي يزعم أن حبكة (أوديب ملكا) أو (ناجر الهندية) أو (عطيل) حبكة غير متنتة ، وأن ذروتها غير واضحة ؟ حتى مسرح المبحث يقدم لنا في بعض مادجه حبكة متنتة ودروة واضحة . ولعل مسرحية **القاتل بلا أجر** لـ **يونسكو** مثل واضح على ما نقول ، فهي لا تغل في إتقان حبكة وسيرها قدما نحو ذروتها هي مسرحية **المصيدة** ، لأجاثا كريستي . أما إلغاء الحبكة الماء مقصودا في بعض مادج مسرح المبحث والرواية الجديدة شيء آخر ، ثم به مرجع مية قصارها أن تصبف إلى روائع الأدب التقليدي غاذج حديده ، ويكتب من تنمي بدأ وحده أو تغلل من قيمته بسجاحها في الخروج على تقاييد الحبكة المتنتة

ومعنى روكو هو متروى تسجيل ما يأخذه النقد على الرواية البوليسية يحدث عن الشخصيات وعن الأسلوب ، ولو شئت أن ناقش كل ما ورد في دراسته عنها خرجت بنا المناقشة عن الحيز المقدر لهذا المقال . ولكم عمل الأمر في أن كل هذه المآخذ - مثل سابقتها بالنسبة للبناء والصراع والحبكة - إنما مرجعها إلى الفروق بين كاتب جيد وآخر رديء . لا بين نوع روائي وموع آخر . فالعيب ليس في أن الرواية بوليسية ، بل العيب في أن كاتبها لم يحسن عمله ، تماما كما يحدث بالنسبة في الروايات غير البوليسية

الرواية البوليسية . فلاند أن تبدأ أحداث الرواية متحركة بعجلة منتظمة ، وتستمر في هذه الحركة صفحات تكفي لأن تستقل سرعتها الرتبية إلى مشاعر القارئ أو عقله فتخرجه من سكونه أو جموده بالنسبة إلى الموضوع والشخصيات ، إلى حركة منتظمة مماثلة ، ثم تتحرك أحداث الرواية حركة مفاجئة تخرج بها من السرعة المنتظمة ، وتخرج معها عقل القارئ ومشاعره ، إلى تسارع يزداد بعجلة غير منتظمة . لانشحكم فيها ويوحها لا موهة الكاتب وحبره . وقد عبر ألفريد هتشكوك عن هذه الطريقة بصورة أكثر وضوحاً وإن كانت غير دقيقة . «تسير رواية التحقيق detective fiction عن كل الأنماط الأخرى من روايات الجريمة بأن تلج على تقديم الحياة المألوفة ، وتقدم أحداثاً غير مألوفة . لسرقة ، إغراق ، إلقاء عمد . القتل . الخ . في لغة عادية طبيعية منطقية ، ويريد فكره وصوغه بقوله : «إن الجريمة في هذا النوع من الرواية البوليسية كالخمر الذي يلقى به في بحيرة هادئة . أو كالخبط دى البرق الشاذ في سبيل لا لون له ، واضمح هو إحصال التشخيص . وعمله هو أن يدرس الفوجات الحادثة على سطح البحيرة ليعثر على الخمر الذي آثار اضطرابها ، وأن يلتقط الخبط الشاذ من السجج المتناسق .»^(١٢)

ويرجع عدم دقة تعبيره إلى أنه يوهم أن الحياة المألوفة هي الحياة العادية الخالية من المفارقات . وقد يكون هذا طبعاً في بعض الروايات ، ولكنه غير صحيح بالنسبة إلى روايات أخرى . ولكن الموعود يتفقان في أنها يقدمان حياة تسير فترة رسمية ما بسرعة منتظمة ، سواء كانت حياة ربة بيت تفصى يومها في رعاية زهور حديقها ، أو حياة رجل شرير معقد يقضى يومه مختصاً لقتل عدوه . المهم أن تستمر هذه الحياة بصنع صفحات من الرواية قبل أن يقع الحدث الذي يغير من حركتها لأبد أن تسير البحيرة هادئة فترة كافية قبل أن يلقى فيها بالخرم . وبعد هذا تتحرك الأحداث يتسارع لا يحكمه إلا موهبة الكاتب وحبره كما قلنا ، ولكن مهما تابعت اللواهب وتفاوتت المفارقات ، فهناك دائماً سبيل يكاد يكون ثابتاً في بناء رواية التحقيق ورواية اللغز . وقد حذرت قصة قصيرة من قصص «شرلوك هولمز» لمحاول من خلالها أن يصح أبدياً على هذا سبيل الثالث في البناء .

القصة صواباً ، الرجل ذو الشفة المخفية^(١٣) ، نشرت لأول مرة سنة ١٨٩٢ ، فهي من تراث الرواية البوليسية الذي سح على مواله فيما بعد ، وهي من لون رواية اللغز التي تتفق مع رواية التحقيق في البناء ، سوى أن المحقق فيها يواجه لغزاً عامضاً لا محرمًا معيلاً

والمرء الذي تقدمه لقصة هو احتفاء زوج محترم في ظروف تساوى فيها احتمالات قتله أو هروبه أو اختطافه ، دون أن يكون هناك مرجح ظاهر لأحدها ؛ طيس للزوج أعداء يعرفون قتله ، فضلاً عن أن جثته لم يعثر عليها ، وهو مستريح اقتصادياً وعائلياً ، إلى درجة لا تجعل هروبه أمراً مقبولاً ، ولم تلق زوجته رسالة يطلب فدية ترجع اختطافه . وقد تصدى شرلوك هولمز لحل هذا اللغز ، ونجح في حله كما هو متوقع

وقبل أن نتابع المؤلف «كوفمان فويل» في طريقه بناء روايته لرى كيف حقق الفقد المطلوب من الإثارة ، علينا أن نلاحظ أن البناء Structure عملية ميكانيكية تتم خارج الرواية على أساس تخطيط

يتم ، ولو بصورة مدنية ، قبل البدء في الكتابة . وهو بذلك يختلف عن المؤلف Form الذي يتشكل في أثناء الكتابة جسمه صممة . وفقره فقره . ومضلاً مضلاً . ولا يمكن وضع تخطيط مسبق له أو لتسويبه . حيث إن الشخصيات والمواقف هي التي تشكله ، وذلك على العكس من البناء الميكانيكي structure الذي يقوم الكاتب بوضع التصميم الأساسي له . ومن هنا يكون من الممكن أن تستخلص قواعد عامة لبناء الروايات تصلح للتطبيق على أي رواية من نفس النوع ، كما يمكن أن يستعين بها الكاتب على إتقان عمله . وهذا هو المبرر لبجهودى بطيب النقد يندلج لدراسة بناء الرواية البوليسية على اختلاف أنواعها ، بعد أن ثبت أن بناءها هو أفضل أنواع البناء من حيث القدرة على إثارة والوصول إلى عقل القارئ ومشاعره وتوجيهها بوجهة تى يرغبها الكاتب .

يبدأ كوفمان فويل روايته بتحقيق البداية ذات الحركة المنتظمة ، و ذات الأحداث التي تجرى في نطاقها المؤلف والمطلق كما وضعها ألفريد هتشكوك . ولكنه لا يتحدد من حياة الزوج - واسمه يعمل سانت كلير - مهاداً لخلق الحركة المنتظمة ، بل يتحدد من حياة دكتور واطسون ، مساعد شرلوك هولمز ، مهاداً لهذه الحركة ، فيقدمه جالساً في إحدى الأمسيات مع زوجته بمنزله عندما يلقى جرس الباب ، فيتوقعان أن القادم مريض في حاجة إلى إسعاف سريع أو معونة عيية ، ولكن الزائر الليلي كان إحدى صديقات العائلة ، وكانت في حاجة فعلاً إلى معونة من دكتور واطسون ، ولكنها ليست معونة طبية بل إنسانية ، فزوجها - ماستر هويتى - غائب عن بيته منذ ثلاث ليال ، وهي تعرف أنه قصى هذه الليالي في ذكر كندسين الأفيون ، وتطلب من واطسون أن يذهب إليه ويعود به . ويقوم واطسون بهذا العمل ، ويذهب إلى ذكر الأفيون في «سواندام لين» ويعثر على هويتى وبعبده إلى بيته .

مثل هذه البداية تبدو بعيدة عن موضوع القصة في الظاهر ، ولكنها ليست كذلك ، إذا أضعنا فيها النظر ، فالحقصة أولاً قصة لشرلوك هولمز ، تروى من خلال قصة يعمل سانت كلير . وهذا يكون لها بطلان يتفقان اهتمام القارئ ، بطل ثابت في كل السلسلة الروائية هو شرلوك هولمز ومساعد واطسون ، وبطل خاص بكل رواية في السلسلة ، وهو يعمل سانت كلير في هذه الرواية .

ويستطيع الكاتب أن يبدأ روايته من محيط أى من البطلين ، وفي كثير من الروايات يختار الكاتب أن يبدأ بحياة البطل الخاص بالرواية ثم يسلح عليها البطل الثابت في مرحلة لاحقة ، ولكن كوفمان فويل اختار في هذه القصة أن يبدأ بالبطل الثابت ، أو صديقه الذي مثله ، وكان موقفاً في هذا الاختيار لعدة أسباب : فهو - من ناحية - قد أعاد الأدهان عن التبرع بموضوع القصة في مرحلة مبكرة قد تصعب كعب الإثارة والتشويق ، وهو من ناحية أخرى قد بدأ الأدهان لحق القصة الخاص دون أن يكشف موضوعها ، وقد حقق هذا عن طريق ماستر هويتى مدمن الأفيون ، فهو أيضاً زوج محترم محترم من زوجته إلى نحت حبه ، أى أنه صورة مخففة من يعمل سانت كلير الذي تعرض القصة لموضوع لاحتوائه . وقد كان الكاتب ذكياً ومنتكناً من أنه يقدم الصورة بحيث لا تظنى على الأصل ، فع أن هويتى روح محتف مش

وعليه أن يعمل هذا دون أن يضحي أهمية ، ولو ضئيلة ، على أى من هذه التفصيلات توحى للقارئ بأن هذا حل اللغز ، أو تكشف له عن طبيعة هذا الحل . ولأهمية هذا الجزء أوتر أن أترجمه ترجمة حرفية . قال شرلوك هولمز لصديقه واطسون

« عند صراحت - في مايو سنة ١٨٨٤ بالتحديد - جاء إلى قضاية

(لى) سيد مهذب يسمى نيل سانت كلير ، يبدو من مظهره أنه يملك قدرا كبيرا من المال ، فاشترى فيلا كبيرة ، وخطط حديقتهما لتخطيطا منسقاً جميلاً ، وعاش معيشة مريحة بصورة عامة . وقد استطاع أن يعقد صلات الصداقة بالتدريج مع جيرانه . وفي سنة ١٨٨٧ تزوج ابنة أحد أصحاب مصانع ألجنة المحلية وأصبح منها علامين . ولم يكن له عمل ، ولكنه كان على صلة ببعض الشركات ، وكان يذهب بانتظام إلى لندن في الصباح ليعود في المساء بقطار الساعة ٥ ، ١٤ دقيقة الذى يستقله من شارع كانون . ومستر سانت كلير ، الذى يبلغ الآن السبعة والثلاثين ، رجل معتدل المزاج ، وروح طيب ، وأب شديد الحنان . وبصورة عامة محبوب من كل من يعرفه . ويحسن أن أضيف إلى هذه انبيات أن ديوبه التى استطاع أن تأكد منها تبلغ ٨٨ جنيهاً وعشر شبات ، بينما رصيده فى البنك يبلغ ٧٢٠ جنيهاً ، فليس هناك مبرر للقول بأن هناك مناعب مالية تثقل عليه . »

هذا الوصف الاستاتيكي لسانت كلير يقدم مجموعة من الحقائق عن شخصيته ، وهى حقائق متقاة بعناية شديدة ، لا لرسم صورة دقيقة له فحسب كما يشاهد إلى الدهر عند القراءة الأولى ، بل لتعنى بيها حفيظة أساسية فى حل لغز اختفائه ، وهى أنه رجل بلا عمل ، وقد ساقها الكاتب بطريقة ذكية لا تلمت النظر إلى أهميتها ، إذ ربط بيها وبين ذهابه يوميا بانتظام إلى لندن وعودته منها في موعد ثابت ، وهو لكي يريدها خفاء ذكر موعد قطار العودة واسم محطة الركوب في تفصيل يومهم بأن الأهمية لها ، وأنها سبب ذكر ذهابه بانتظام إلى لندن مع أنه بلا عمل . وفى نفس الوقت درس هذه الحفيظة الأساسية بين مجموعة من الحقائق كلها ضرورية لفهم القصة وإن كانت غير ضرورية لحل لغز وهو هذا يطبق قاعدة في بناء قصة اللغز وقصة التحقيق ، وهى أن كل الحقائق التى تؤدي إلى حل اللغز ينبغي أن توضع كاملة أمام القارئ وأمام المحقق أيضا ، وذلك لئلا يكون أولها أن تقدم للقارئ مادة لمشاركة المحقق في التفكير . فهذا التفكير يمثل مصدر المتعة الأولى في هذا اللون من القصص . وثالث السبب هو ألا يحس القارئ بحجية الأمل أو بأنه مخدع عندما يقرأ حل اللغز في آخر القصة فيكتشف أن حله يعتمد على حفيظة كانت محمولة لديه . فهذا يقضى تماما على معنى اللغز وعلى متعة التحدى التى يحسها القارئ ويطلبها من القراءة . ومثل هذا الخطأ لا يقع فيه إلا الكاتب الرديء الذى لا يتقن فن

وليس معنى هذا أن كل الحقائق ينبغي أن توضع أمام القارئ في أول الرواية ، أو توضع متجاورة كما فعل كوناك دويل في هذه القصة كما سرى فيما بعد ، فهذه قصة قصيرة وليست رواية ، وتركيز الحقائق ووضعها متتالية بهذه الصورة من خصائص القصة القصيرة ولا شأن له بالنسبة البوليسية ، بل إن الأفضل في الرواية الطويلة أن توزع الحقائق

سانت كلير ، إلا أن المكان الذى اختفى فيه معلوم للزوجة ، وهو وكر تدحرج الأفيون ، وسبب الاختفاء واضح أيضا ، وهو أنه أسرف في تدحرج الأفيون حتى فقد القدرة على الإحساس بالزمن ، والعثور عليه ويعادته إلى الزوجة القلقة قد تم في سهولة ويسر ، فلم يتكلف واطسون سوى استئجار حربة ولدهاب إلى الكوروزع هويتى في العربة وإعادته إلى بيته . ليس هناك لغز إحد في قصة اختفاء هويتى ، والقارئ يشعر منذ أول لحظة أن هذا الاختفاء ليس هو موضوع القصة ، بل هو تمهيد لموضوع

وشىء آخر حقفه الكاتب بهذه البداية البعيدة في الظاهر من الموضوع الأصلي ، فقد استعمله لتقديم وصف كامل ودقيق للشارع سوانديم لين وكر الأفيون الذى نطلل بواجهته المظلمة على أحد أرصفة النهر في شرق لندن . وسرقت فيما بعد أن أحداث اختفاء نيل سانت كلير قد دارت في هذا الشارع وفي هذا الكور ، وأن رصيف النهر يلعب دورا مهما في لغز اختفائه . ولو كان الكاتب قد ساق هذا الوصف الضروري لفهم الحدث الأصلي في أثناء وقوع هذا الحدث لعلقت كثرة التفاصيل من تدفق الحركة الروائية ، وأصابنا القصة بقدر كبير من الإملال وبطء الإيقاع ، أعناء عنها وصحة هذه التفاصيل في هذا الجزء قبل أن تبدأ الأحداث الأصلية في التحرك .

وشىء ثالث حقفته هذه البداية ، فقد استعمل عن طريقها دخول شرلوك هولمز في الأحداث بطريقة حقفت قدرا كبيرا من الإثارة . وفى مرحلة كان شبح الإملال فيها قد لاح في الأفق ، فن الطيبي - وقد ساق الكاتب اختفاء هويتى والعثور على صورة حكاية خالية من نصزع - أن يبدأ القارئ في الشعور بالملل بعد أن قرأ أربع صفحات - من أربع وعشرين صفحة هى كل القصة - دون أن يحس بالصراع ، ودون أن تتطور الأحداث نحو ذروة خاصة بها . ولكن هذه الصفحات لأربع كانت ضرورية - كما ذكرنا - لوصف مسرح الأحداث المقدمة ، ولتهيئة الجو النفسى والنظلى لوقوعها ، فلم يكن من المستطاع الاستغناء عنها . وقد تعب الكاتب على الإملال بإظهار شرلوك هولمز حل المسرح بطريقة مثيرة ، فبعد أن عثر واطسون هويتى وأقبعه بالعودة إلى زوجته ، وسار به نحو الباب بين صفين من مدخني الأفيون ، شعر في أثناء سيره سكرة حفيظة في كتفه ، وسمع صوتا يهمس له « بعد أن تمر في التمت إلى خلف وانظر إلى » . وكان يعرف هذا الصوت معرفة تامة ، فهو صوت شرلوك هولمز . وعندما التفت إليه وآه جالسا بدخ الأفيون بين مجموعة من المدمنين وقد نكروا في ثياب رثة وهشة زربة .

وهكذا بدأت الأحداث الأصلية في التداعج إلى مسرحها ، فقد وضع واطسون هويتى في العربة وأعطى العنوان للحدوى وطلب منه أن يذهب به إلى هناك . ثم وقف في الظلام ينتظر شرلوك هولمز الذى خرج إليه وسار معه بحكى له السر في وجوده المريب والمثير في وكر الأفيون وكان هذا السر هو اختفاء سانت كلير العاطس ، أى اللغز الذى تدور عليه القصة وأدى بشنل شرلوك هولمز عمله . وفى هذا الجزء من القصة تتحل قدرة الكاتب وموهبته الخاصة في البناء البوليسى فقد كان عليه أن ينفذ هذا هكل اللغز متصنا كل التفاصيل التى يمكن فيها الحل .

على مدى واسع من الأحداث والصفحات ، مما يعين الكاتب على إحصاء أهمية ما يبنى عليه حل اللغز ، ولكن بشرط أن يقتصر ذكر الحقائق على مرحلة عرض اللغز في الرواية ، فلا مجال لذكر حقائق جديدة في مرحلة الحل نخبنا للعب الذي أشرنا إليه

ونبدأ أحداث القصة الأصلية - قصة احتفاء بفل سانت كلير - بعد هذا العرض السريع للتحقيقات ، فقد ذهب كمادته إلى لندن ، وذكر لزوجه قبل خروجه أنه سيحضر معه لعبة المكعبات لابنها الصغير . وبعد خروجه تلفت زوجته برفقة من مكتب إحدى شركات الملاحة لتسلم طردا وصل إليهم باسمها ، فذهبت بدورها إلى لندن وتسلمت الطرد ، وغادرت مكتب الشركة في الساعة الرابعة وخمسة وثلاثين دقيقة ، وفي أثناء سيرها عثا في عربة مرت في شارع «سواندام لين» فسمعت صوت زوجها يهتف باسمها من نافذة في العنابق الثاني فوق وكر الأفيون ، ورأته في نافذة بلوح لها يديه في فرح شديد ، ثم احتق من النافذة ، كأن بدا جذبه بقوة وعنف إلى الداخل ، ولكنها استطاعت أن تلاحظ قبل اختفائه أن باقة قبضه ورباط عنقه متروعتان من حول رقبة . فاندفعت إلى وكر الأفيون لتجد زوجها الذي أحست بأنه في خطر ، ولكن صاحب الوكر كان في أسفل السلم فجعلها في غلظة من الصعود إلى العنابق الثاني . فخرجت تطلب النجدة التي جاءتها في صهيرة دورية من رجال الشرطة يفودها أحد المفتشين . واقتحم رجال الشرطة الوكر ، وصعدوا إلى العنابق الثاني ومعهم الزوجة فلم يجدوا أثرا للزوج ، وإنما وجدوا متسولا أخرج هو الذي يسكن هذه العرة . تذكر المتسول أنه رأى الزوج ، وأيده صاحب الوكر في إنكاره ، وأنهم كلاهما الزوجة بأنها إما محبوبة وإما أنها كانت تحلم في أثناء سهرها ، وصدق مفتش الشرطة أقوالها ، لولا أن الزوجة رأت صندوق لعبة المكعبات التي وعد زوجها بأن يشتريها لابنها الصغير عند عودته ، فقلب هذا الاكتشاف الموقف ، إذ أدرك مفتش الشرطة أن الأمر جاد

يطبق الكاتب في هذا الجزء قاعدة الإثارة التي أشرنا إليها آنفا ، للأحداث كانت تسير بحركة مستظمة المعجلة ، أو بطريقة مألوفة كما يقول هتشكوك : الزوج يذهب إلى لندن كمادته ، والزوجة تذهب أيضا إلى لندن في مهمة عادية ، ثم تسير في الشارع باحثة عن عربة تركبها مثل أي سيدة في مكانها ، وفجأة تختل عجلة السرعة المستظمة ، أو يلقى بالحجر في ابخرة الحادثة يضطرب سطحها ، فتدافع الأحداث غير المتوقعة منه سماع زوجها يهتف باسمها في فرح حتى اكتشاف اللعبة التي وعد بشرائها لابنها .

وقد ذكر الكاتب في أثناء سرده لهذه الأحداث المفاجئة مجموعة من الحقائق التي ستقوم بدور مهم في حل اللغز، وإن كان القارئ لن يلتفت إلى أهميتها وسط هذه الأحداث الكثيرة ، فأما جريمة قتل شهادتها الوحيدة هي الزوجة ، وهي لم تر الجريمة في أثناء وقوعها ، بل قبل وقوعها بلحظات ، وما رأته دليل لا مراء فيه على أن الجريمة قد وقعت فعلا ، هيبة الزوج المرمية ، وتلوخه لها بتراعيه مستجدا ، وجذبه إلى داخل الحجرة موة ، كل هذا يؤدي بالضرورة إلى أن اعتداء عينا قد وقع على الزوج . فإذا أصبح إليه أنه كان بلا باقة ولا رباط

عق ، وأنه احتق عند صعود الشرطة بعد ذلك بدقائق إلى الحجرة ، تأكد أنه راح ضحية جريمة . وقد انجبه التحقيق هذه الوجهة فعلا ، ولابد أن تفكير القارئ سيتجه أيضا هذه الوجهة ، غير متبها إلى أن الوقائع قد رويت له ، كما رويت للمحقق ، من وجهة نظر الشاهدة الوحيدة . وهنا يقدم للكاتب ، تطبيقا لقاعدة أخرى من قواعد بناء الرواية البوليسية وهي الترح للتعهد بين الوقائع وتفسيرها من وجهة نظر الشهود ، هتاف الزوج باسم الزوجة واقعة ، وبكى المرمع في صوته وجهة نظر ، والتلوخ بالتراعي واقعة ، ولكن كونه يفعل هذا مستجدا هو وجهة نظر ، واستداده عن النافذة بسرعة واقعة ، ولكن نسبة هذا إلى أن رجلا أو رجلا لا يجذبه بعنف إلى الداخل هو وجهة نظر ، فقد تكون الصيحة دهشة لا فرحا ، وقد يكون التلوخ بالتراعي أساسا لا طلبا للنجدة ، وقد يكون الدخول إلى الحجرة بسرعة ممرارا لا خصوصا لقرة تجديه . وهنا يكسر سر اللعبة كما يقولون في رواية اللغز ورواية التحقيق ، فأبى الحقيقة وأبى الوهم في هذه الوقائع ؟ ينبغي أن يكون الترح بين الحقيقة والوهم تاما ومنقيا في الرواية الجيدة البناء ، ويتم هذا من طريق سلسلة من الوقائع التي تؤكد أن الوهم حقيقة ، وبعد الدهن تماما في هذه المرحلة من الشك في صدق وجهة نظر الشاهدة ، بل ينبغي أن تؤكد هذه الوقائع أن ما تروييه الشاهدة حقائق لا وجهة نظر على الإطلاق . وسوف أقدم ترجمة حرة هذه السلسلة من الوقائع المضللة . قال شرلوك هولمز لصديقه واطسون عقب اكتشاف لعبة المكعبات :

وأدى هذا الاكتشاف ، وما ظهر من الاضطراب الواضح على المتسول الأخرج ، إلى أن يدرك المفتش أن المسألة جادة ، ففحص الحجرة بعناية شديدة ، وكانت نتيجة الفحص تشير إلى أن جريمة قد وقعت . كانت الحجرة الأمامية مؤثثة كحجرة معيشة بسيطة ، وكانت تؤدي إلى حجرة نوم صغيرة تطل على أحد أرصفة الميناء . وكان بين الرصيف ونافذة حجرة النوم شريط ضيق من الأرض . وكان هذا الشريط عند انحصار المد جافا ولكن إذا جاء المد فإنه يمتلئ بالماء إلى ارتفاع أربعة أقدام ونصف على الأقل . وكانت النافذة هريضة . ومصراعها يفتح بالرفع إلى أعلى . وعند فحص قاعدتها وجدت آثار دماء حديثة ، كما وجدت عدة نقط من الدم على الأرض . وعند تفشيش الحجرة الأمامية وجدت ثياب مستر نيفل سانت كلير مخبأة خلف ستار . كانت كلها هناك ماعدا معطاه . وباستثناء الثياب و لعبة المكعبات لم يكن في المسكن أي أثر لمستر كلير . كان من الخلل أنه قد أتى به من النافذة ، إذ لا يخرج آخر سوى الباب الذي كانت مسر سانت كلير تقف عنده مستجدة بالشرطة . وقد قضت بقع الدماء على أي أمل في أن يكون قد تمكن من الهجة سباحة ، فصلا من المكان في أقصى ارتفاعه وضعت هذه المسألة .

هذه المجموعة الثالثة من الأحداث تختلف عن المجموعتين السابقتين في أنها تحتاج إلى تفسير ، ففي حين كانت المجموعة الأولى نصف الزوج وعادته ، وفي حين كانت المجموعة الثانية مخترجة بالتفسير الذي قدمته الزوجة من وجهة نظرها ، تأتي هذه المجموعة الأخيرة لتطالب الخلق والقارئ بأن يجعلها تفسيراً ، فالتياب الضخمة تؤكد أن الزوج كان في الحجرة حقا عندما رأته الزوجة ، فأين هو الآن عند التفشيش ؟ الجواب

(٥)

يمكن تلخيص بناء القصة لسبعة في مجموعة من القواعد تصحح أن تتحدد أساساً لبناء رواية التحقيق ورواية البذر. وهي قواعد تمكن الكاتب كما قلنا من تصميم هيكل للرواية سابق على مرحلة الكتابة، ثم تحقق لبناء قدر من التماسك والصلابة، ويوفر للرواية قدراً من الإثارة والشويق. وتتلخص هذه القواعد فيما يلي:

(أ) مرحلة أولى من الأحداث العادية بالنسبة إلى شخصيات الرواية تستغرق صفحات تكفي لأن يسهل على القارئ حركة الأحداث المنتظمة.

(ب) تقع الجريمة فجأة بطريقة تعبر عن سرعة منتظمة في مرحلة السابقة، وتندمج الأحداث إلى قدر من الاضطراب و إثارة.

(ج) تقدم في أثناء حدوث الجريمة مجموعة من الوقائع مختلطة بوضوح نظر الشهود دون أن يكون هناك ما يسهل القارئ أو المحقق إلى التحقيق بين ما هو حقيقي وما هو مجرد وجهة نظر قابلة للنقض.

(د) بعد أن يسير المحقق - والقارئ معه - في الطريق الذي تحدده الوقائع السابقة لحل اللغز - يقع حادث جديد - أو يكتشف حادث قديم - يقف الموارس - فيصعب للمحقق - والقارئ معه - أن الطريق الذي يتبعه خطأ ولن يؤدي إلى الحل الصحيح. وهنا تبدأ مرحلة اللغز والبحث والتحري والمتابعة.

(هـ) لا بد من وجود نقطة تحول نصية الطريق إلى الحل الصحيح. ويسمى أن نوضح هذه النقطة في موضع مناسب لمحقق أكبر قدر من الشويق والإثارة. وينبغي أن يكون هذا الموضع في مرحلة العرض لا في مرحلة الكشف.

(و) خلال كل المراحل السابقة ينبغي أن تتضمن الوقائع عناصر لحل لغز الجريمة، موزعة بطريقة لا تلتفت نظر القارئ، بحيث لا يهاجأ في النهاية بأن الحل كان متضمناً في حقيقة ظل يجهلها طوال الرواية، أو في حادثة عذراء بعد أن وصل الحل إلى طريق مسدود.

(ز) ينبغي أيضاً أن يسبق المحقق القارئ خطوة واحدة فقط في القدرة على الملاحظة وفي الربط بين الجزئيات، بحيث يبدو الحل للقارئ في النهاية ممكناً لم يهل بينه وبين اكتشافه إلا نقص بسيط في دكانه وقوة ملاحظته.

(ح) ينبغي أن يكون الحل - عندما ينجح - مبني على حقائق كانت معروفة للقارئ من قبل كما يسمى - يكون هو تفسير توحيد للممكن مجموعة الأحداث التي وقعت جنباً - فلا يعقل تصور حادثه حربه - ولا يحمل أن يشكك حل حرق في هذا التفسير.

ومتابعة هذه القواعد في الأعمال الروائية المعترف برؤيتها مستواها. نجد أنها متوافقة في أفضل هذه الأعمال، وأنها تلعب دوراً أساسياً في جودة الرواية. ولعل رواية الإخوة كارامازوف مثل واضح على هذا التلاحم بين البناء البوليسي والرواية الحديثة، فإذا تتبعنا الخط الروائي فيها وجدناه تطبيقاً متقناً لهذه القواعد، ولكن هذا موضوع آخر لا يتسع له هذا المقال الذي أشعر بأنه تجاوز الخير المقدر له.

الرواية من حيث الجودة أو الرداءة بقدره الكاتب على الاحتفاظ بهذه الخطوة التي تتوقف عليها المتعة التي يشعر بها القارئ في أثناء قراءة الرواية. وقد بين هشكوكس سر هذه المتعة بقوله: «إن مقياس عبقرية المحقق إنما يوجد في حساسيته الزائدة نحو الشاد، سواء كان كلمة أو حركة أو أداة أو حدثاً، بحيث يلاحظ أن هذه الكلمة قيلت في غير موضعها من الحديث، أو أن هذه الحركة حدثت دون أن يكون ثمة داع، أو أن هذه الأداة موجودة حيث لا ينبغي أن توجد. فتظل هذه الملاحظة مخترقة في عقده. حتى تأتي اللحظة التي يصلها فيها إلى مكانها الطبيعي. وهؤلاء القراء الذين يتابعون المحقق يجب أن يعرفوا كل شيء مثله. وأن نوضح كل التفاصيل تحت أعينهم مثلما هي تحت عينه، ولكن نقصصهم حساسيته الزائدة نحو ملاحظة الشاد وهذه هي اللعبة التي تقدم إلى القارئ، إنه يعرف - مثل المحقق - كل شيء. يمكن أن يرى أو يسمع. والتحدى لدكانه هو أن يلاحظ مثل المحقق الشيء غير الطبيعي. وأن يكون صورة مثيرة من مجموعة الصور السالبة المحبة للآدم» (٢٢).

وإذا كانت قصة الرجل (الرجل ذو الشعة المنوية) قصة قصيرة لا رواية فلي نجد فيها كثيراً من البحث والتحري والتفصيلات التي تتوافر في الرواية الطويلة، وإنما نجد نقطة التحول مباشرة بعد وصول المحقق وصديقه إلى بيت يعمل سانت كبير، فقد دار هذا الحوار بينه وبين الزوجة:

«هل تعتقد يا مستر هولمز من أمهاتك أنت تفعل لا يزال رجلاً؟»
«لا يا سيدتي. بصراحة لا أظن أنه حي.»
«أظن إذن أنه ميت؟»

«نعم.»
«مات مقتولا؟»
«أنا لا أعلم هذا. فرما مات مقتولا.»
«وفي أي يوم لم يخطه.»
«في يوم الاثنين الذي وأبته فيه بشارع سواندام في.»

«إذن، هل أمل في أن تكون قريباً مني فوضح لي كيف أتى تلقيت منه اليوم هذه الرسالة؟»

ونعلمك لاحظت كيف هيأ الكاتب من طريق الحوار الفرصة لتكون نقطة التحول مفاجئة تماماً للمحقق والقارئ على السواء. ولعله فعل هذا بعرض ما أزعجه حجم القصة القصيرة وبكيفية على حده من عوامل الإثارة في الجزء الخاص بالبحث والتحري. ولكن التزم القاعده التي أشر إليها التزاماً تاماً. فقد قدم نقطة التحول هذه في إطار مناقشة اللغز وقبل مرحلة الحل. وبذلك كانت صوته يجر الطريق أمام المحقق والقارئ في وقت واحد. فلا يهاجأ القارئ في النهاية بأن الحل كان كاملاً في حقائق لا يعرفها.

رست في حاجة إلى متابعة القصة إلى الجزء الذي يقدم حل اللغز، فهذا الجزء يعتمد على مهارة الكاتب وقدرته على استعمال أدواته الفنية أكثر مما يعتمد على تطبيق قواعد عامة في البناء.

- (١) Pulp Story, Slick Story ومعنى لأور القصص القصيرة في مجلات تبيع على ورق صفيح - ومعنى ثانياً القصص التي تبيع بمساحة ختمه وكثافتها على الاستغلال والسوقه
- (٢) روايات ومفاهيم مغربية من العصر الفرجوني - ترجمتها إلى العربية جوستاف لومبير - و ترجمتها إلى العربية الدكتور علي حافظ - صفحة ٢٥٦ (العدد ٦٦ من مجموعته الأولى كتاب)
- (٣) عصر الأساطير تأليف بومس هيس - ترجمة مدني نسبي صفحة ٣٦٦ وما بعدها العدد ٥٦٤ من لائف كتاب
- (٤) The Brothers Karamazov, The Introduction by David Magarshack, p. 12, (٤)
- (٥) مذكرات لي سرر الرقي ، بدمتوفسكي ، ترجمة الدكتور سامي البدوي - صفحة ٤١ - ٤٢ (أهية النعمة للتأليف والنشر)
- (٦) The Brothers Karamazov, p. 13, (٦)
- (٧) هامش - ترجمة الدكتور عبد القدوس القط - سلسلة المسرح الفكري - القصة صفحة ٧
- (٨) المراجع السادس صفحة ٨
- (٩) المراجع السابع صفحة ٢
- (١٠) R. Fanciele, Introduction to the short Story, p. 5, (١٠)
- (١١) أوضح مثل على هذا اللون من الروايات رواية غوتفريد سيلوني
- (١٢) هذه الفجوة بين الحادثة والحديث ليسير الدراسة فقط (لا وجود هنس المصطلح خارج هذا النطاق)
- (١٣) action ومعناه به حد سطر لأحداث التي تؤدي إلى التعبير بمغزىه دراميه هي عقده قصه - وتكلم عن صحفها - وتلك المبدء على موضوعه ويقتضيه بالجميع طريقة دمية Dramatization - لا تخبرنا القصة سوى - لا ان خبرنا عنه ، فتكثيخ لا دهم - لا خبرنا عن خبره بل جمع بالخير بالخير عليها بحسبه في عدد ومواز
- (١٤) Introduction to the Short Story p. 5, (١٤)
- (١٥) Alfred Hitchcock Presents, p. 9, (١٥)
- (١٦) Introduction to the Short Story p. 5, (١٦)
- (١٧) هامش - ترجمة الدكتور عبد القدوس القط (القدم)
- (١٨) Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Everyman's Library), p. 7, (١٨)
- (١٩) Introduction, p. 5, (١٩)
- (٢٠) The Pocket Book of Great Detectives, P. 5, (٢٠)
- (٢١) John Morray, The Adventures of Sherlock Holmes, 1924, p. 119, (٢١)
- (٢٢) The Pocket Book of Great Detectives, p. 5, (٢٢)



الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجمع تحت إشراف من الكتب الجديدة

تقدم

أحمد اليرموك
دراسة فنية
بيري العرب
١٩٠٠

س. ب. سنو
والشعر العامية
موسم
١٩٦٠

ابن رشد
تأليف كتاب العبادة
تحقيق
د. محمد قاسم
١٩٥٠

روائع
جبران خليل جبران
النبي
• رمل وزبد
• عيسى بن الإنسان
• هديقتي النبي
• أرباب الأرض
د. ثروت عكاشة
١٩٥٠

الماضي الحي
تأليف د. إيمان ربيعة
ترجمة
شكري إبراهيم
١٩٣٠

سارتر بين الفلسفة والأدب
تأليف: موريس كرافتون
ترجمة مجاهد عبد النعم مجاهد
٧٠

مأساة الوجه الثالث
من
أحمد عنترة مصطفى
١٨٥

الموسيقى في الحضارة المصرية
تأليف: بول كهنزلي
ترجمة: د. أحمد محمد محمود
١٩٧٥

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

تَرْفِيْهِ

النَّحْيُ إِلَى الْعِلْمِ وَلَوْ فِي الْمُسْتَقْبَلِ

«فكل حلم يمكن أن يجره لولئك الأقوياء قوة كافية بالإرادة إلى حلق إذا كانوا يؤمنون»

١٩٠

برنارد شو

«إن علينا ألا نطهر بالدمعة مما يحمله لنا المستقبل - سيكون فقط بعض من الأشياء التي حلم بها الكثيرون - وكتب بها البعض منها»

ي. هينجر

عصاوبهي

عصرنا هو عصر العلم الذي غزا بكشوفه وتطبيقاته آفاقاً ما كان يعلم أكثر العلماء تفاؤلاً وخيالاً بارتبدها ، كما حقق - في زمن قصير من التاريخ - ما لم تحققه البشرية كلها في تاريخها كله قبل عصر العلم والعصر يبدأ عملياً بتلك الثورة التي قادها علماء القرن السابع عشر ، بدءاً من جاليليو وبوتن وغيرهما ، فقد قلب جاليليو من خلال مظاره المطور التصورات القديمة عن مكان الأرض من الكون ، وكشف بوتن عن قوانين الحركة والحاذية - وهكذا تواتت الكشوف العلمية ، وتطبيقاتها العملية ، التي توجت بالرحلات إلى القمر - وسفن الفضاء المنجبهة إلى الكواكب الأخرى ، والثورة الرائعة في مجال المواصلات والاتصالات بين البشر في كل بقعة من المعمورة - وكان طبيعياً أن يسهم «أدب الخيال العلمي» - في الحقبة نفسها تقريباً - عن هذه الثورة العلمية - وكان الطريف أن عالم الفيزياء هو الذي بدأ بالكتابة في هذا اللون من النتاج الأدبي ، فقد كتب 'عالم الرياضيات الألماني المعروف ، كبلر ، قصه باللاتينية اسمها 'الحلم' ، نشرت بعد وفاته في سنة ١٦٣٤ ، أراد من خلالها أن يسطر كشوفه الخاصة في علم الفلك - فهو أول من توصل إلى الحساب الصحيح مدار الكواكب وكان كتاب كبلر من مجامع الخيال الأدبي والفكرية العلمية عن الفضاء ، وهذا فقد بق مصدر إلهام لكتاب كثيرين من المهتمين بفكرة غزو الفضاء»^(١)

القرن - وما تزال - واحد من أكثر أئول الأدب شعبية ، لا سيما في مكاتب إلا الرواية البوليسية

ورواية الخيال العلمي تعشق من جميعه صنية دته و متحمده تشكف عن جانب مجهول من الكون - أو لتصف حد البشر في استغل القرب أو البعد عند تكون الرواية ها دء بحسا ترتد

وبعد امكاتب الصربي حول قيرى Jules Verne والكتاب لاعمري ويلز H. G. Wells الرقديين احصمى برواية الخيال العلمي Science Fiction فقد كان لمرارده إلتاحها وحيونه - واحتفاظها بصفه السحرية ، فصلا عن حياتها مدعين - دخل كبير في تلك السعد التي دتال كتاءها حنصمب إلى ليوم وعلى أية حال فقد سحب رواية الخيال العلمي في العشريسات والثلاثينات من هذا

الحقيقة العلمية . ويكون الكسوف عن هذه الحقيقة هو الهدف ، وهذا جانب مثيل من إنتاج رواية العلمية

أما الجانب الأكبر من هذا النتاج . الذي يعشقه الناس . فيقسم إلى قسمين الأول منها يدور حول مغامرات الإنسان في العوالم المجهولة . وخاصة عوالم سكان الأرض للكواكب الأخرى . أو عوالم سكان هذه الكواكب بالأرض . أو عوالم البحارة بين الكواكب . ونقسم الثاني يدور حول بناء عالم مثالي Utopia . أو عوالم مضادة للمثالية (أو مرفوضة) Anti Utopia

وقد بدأ أدب رحلات الفضاء - كما أشرفت - في القرن السابع عشر . وما يزال يكتب فيه إلى اليوم . فقد كتب^(١٧) بعد كلور الكاتب الإنجليزي وليام جودوين وجون ويلكنز وسيرانو دي برجرانك وجول فيرن وويلز وغيرهم كثيرون

ولقد كان الهدف . في البداية . هو محاولة استكشاف العالم غريب العجيب ، على أناس من مكتشفات العلم في عصرهم وبالرغم من أن أحداً لم يكن يستطيع أن يجرم - في ذلك العصر - بأن على القيم حياة ، فإن هؤلاء الكتاب رجحوا بتحليل شكل سكان القمر والخصارة التي يرونها ، ويصورون ود فعل الإنسان الأرضي وراء هذه الحضارة القمرية . وهي صور انعكس . وخاصة عند ويلز . مثلاً - مجموعهم مما يمكن أن تصير إليه حضارة أهل الأرض أنفسهم فيلزم ، يقدم لنا صورة مبكرة لما يقدمه هكسلي فيما بعد في عالمه من عمليات الخلق والتشكيل في الزجاجات ، وما يضعها من خطط الحياة من القيم الحقيقية . على نحو يدفع بين البشر إلى إدمان المظاهرات أو الانتصار . فهذه إذن صورة سحرية للخصائص المتطرف من ناحية ، ولما يمكن أن يؤدي إليه العلم إن ضل الطريق من ناحية أخرى^(١٨)

هؤلاء الكتاب لم يكونوا يفصلون - في خيالهم أو أهدافهم - عن الكوكب الذي يعيشون عليه - الأرض - مجاعة فيرن ، التي يجدها علم مدب لتدور في ظلمة مدة ثم يتركها تعود - تعرف بقيمة اعتماد الإنسان على صلاحية مدته به ، في حين يعزل كاهور Cavor بعزل ويلز أنه لا الإنسان ذو فائدة للقمر ولا القمر للإنسان^(١٩) (ويبدو أنها مقولة أثبتت صحتها حتى الآن !) . هذا في حين حول السفر في الفضاء في مرحلة أخرى إلى وسيلة من وسائل تحقيق الانطلاق من هذا العالم ، وتصور أبطال القصص العلمي أن في تقديمهم بكوكب واحد يوحا من السحر والتي . وأن الحضارة الأرضية صارت عثا يحاول الإنسان بحصر منه ولكن يحظر لأكثر على الإنسان التي يريد الانطلاق إنما يأتي من هذه القوة المصدرة التي تعمل في داخله وتعرفه عن اتحاد الخطوة الخامسة . إنها قوة مخوف من اللاهية التي لا تقل عن الرعة في الحرية والتخلص من قيود^(٢٠)

ويبدو أن تأرق نفسه . لدى تصويره أدب الفضاء - إذا صحت لتسمية - كان قائماً على نحو آخر في أدب «المثلث الفاصلة» فقد كانت المدن الفاصلة - منذ كتب توماس مور «يوتوبيا» ، وتوماس كامب نيل «مدينة الشمس» ، وفراستيس ليكون «أطالانتس

الحديثة» - صورة لأحلام البشر في دولة ناجحة ، وشر سعادته ، يتمتعون بصحة جيدة . ويعرفون كل شيء ، أو على الأقل يحققون درجة عالية من النعاه . وهكذا^(٢١)

هذا الخيال تحول إلى كابوس على يد كتاب الخيال العلمي ، فقد جعلتهم متابعهم لتطورات العلم . وإدمانهم التفكير في آثاره الممكنة على الحياة الإنسانية . وملاحظتهم أن التقدم المادي يقود بموه وتطوره مراحل نحو الوعي بالتقيم المادية والروحية والإنسانية . وأن العلم وبصيفه يتجهان إلى خدمة أهداف التوق النفسي أو البشري بتسخير كل الإمكانيات العلمية لتطوير وسائل التملك بالبشر . أو بإحسانهم بأرعب القاتل - جعلهم هذا كله يرسون صورة مخيفة لحياة البشر في المستقبل القريب أو البعيد

فسمويل بترل Samuel Butler يهاجم في «إبرهون»

(١٨٧٢) القيم المعاصرة به ، وكان يرى أن الآلة قد جعلت من الإنسان عبداً لها . وأنه إذا تسى للآلة أن تسيطر وتتحكم فإنها ستعدي وتهدم الحضارة الإنسانية^(٢٢) . ولقد كان بترل يكتب - بما يبدو - وفق ذهنه مجتمع المعاصر أكثر من عام المستقبل . ولقد رأيت كيف انتقد ويلز فكرة التخصص المتطرف ، والنتائج الوخيمة لانحراف العلم عن سبيله السوي في خدمة البشر ، وهي الفكرة التي سبق أن طرحها في «آلة الزمن» Time Machine (١٨٩٥) ، حيث يتنقل بطيها إلى مستقبل بحيث لتطور مرتد^(٢٣) . وفي رواية : (١٩٨٤) لجورج أورويل George Orwell يندر الكاتب من نظم الحكم الشمولية ، التي لا تسيطر على الأمور السياسية فحسب ، بل تسيطر أيضاً على فكر الأفراد بل على أمورهم العاطفية ، وبحول النظام ويستون حيث في النهاية من حالة الفرد المطالب بالخصوصية الفردية إلى حالة الرعب التام من النظام^(٢٤)

وهذه الشمولية الآتية هي نصها موضوع : عالم جديد شجاع ، Brave New World (١٩٣٢) لألدوس هكسلي A. Huxley ، فالآلات الرهية تتحكم في كل شيء في الحياة من خلق الأطفال وتشكيلهم في الأنابيب إلى توجيه كل فرد (وقد سبق تخيله) إلى وظيفته (التي سبق تحديدها كذلك) في المجتمع

ولا حاجة بنا إلى الاستطراد أكبر من هذا ، من التوضيح أن الأمثلة شائعة نجد - مرة أخرى - ديث ماري مخرج مدى وقع فيه الإنسان فاستخدم العلم مصدر في سرعه مذهبة بعد الإنسان بدء من السعادة (المادية) المدهلة ، ونكسب معادة كسعادة احذرير التي يتم إضامها إضاماً جيداً ، على حد تعبير كولن ولسون^(٢٥) ، في حين - الإنسان إذا خير بين هذه السعادة وبين الحرية والشعور بالبدات والتقم

الإنسانية . لاختار الأخير . فالحاجة الكامنة في اللاشعور الإنساني إلى الحرية أكثر من حاجته إلى السعادة^(٢٦) وهذا ليس عرباً . يهرب الإنسان أو يحاول الهرب ، والحدود على هذه سدر (المضادة للمثالية) والحياة فيها مثل نصال هكسلي وأورويل ورومياني^(٢٧) وكلاير^(٢٨) . لأن الإنسان لم يقع في يوم من الأيام «بسعادة اختاري»

رسماً تخيلياً sketchy^(١١١) ، لأنها لا تقصد لما فيها من طاقة على الصراع ، لكن مجرد قدرتها على حمل رسالة يربح الكاتب في ٧٠ لقارئ. وكذلك الشأن في الأحداث ، فيها الكثير من التمسك والاحتراع ، والانفلات من أسر المألوف والمعقول ، ويلوح أن إحدى عثرات مؤلف القصص العلمي هي أنهم يمدون إلى إساءة القصص بأمور مثيرة لخلق انطباعات ناجحة عنها ، أو ميلهم إلى بث الرعب في قلوب القراء .^(١١٢) وأسوأ وأقطع ميول القصص العلمية ميلها إلى إساءة السبب والعراه من أجل العراه وحدها . حيث يخص بكتاب قصصهم بدروع من المصطلحات العلمية والفئة التي تصيبها بالصعوبة فصلا عن التشابه والتكرار^(١١٣)

لكل هذا فليس غريباً ألا يرضى هذا النوع من بكتابة الدوق المثقف . وأن يبدو تافهاً في نظر من يشدوون لأدب الرفيع . بل إن التقاد والندرس قد أسقطوه من حسابهم بوصفه من أدنى صيقات الخيال . أو هو مرء الذي لا طائل وراءه^(١١٤) . وهذا موقف ظالم ولا شك . لا لأن هذه الكتب ترضى جداً كثير من القراء في أدبوا متقدمة . التي أصبح العلم بشكل جيد كبير من حياة الأفراد بوسائل اليومية فيها . وأصبحت المخاوف التي يعرض عنها هي مخاوف البشر العاديين ، بل لأنها تسمى أن ياملها - بذية - بمطقتي الخاص ، وقبل منها بناءً فيها معقولاً تلعب من خلاله رسائلها على نحو رائع مخطوطة والمعنى . سواء أكانت هذه الرسالة تغيب في جانب العلم . أو في جانب التحذير من مخاطره ، لأن الرسائل - في الواقع - لا تافس بينها ، بل بينها - بالأحرى - تكامل وتساند لا يمكن إهماله . ويكفيها أنها استطاعت - حتى الآن - أن تعبر عن المشاعر المتناقضة للبشرية إزاء إنجازاتها الرائعة ، وما اقترنته أبدياً أليها ، تعبر فيه الكثير من مصدق والمعنى . وأنها فتحت آفاقاً جديدة للخيال البشري ، يحدد فيها قواه ، ويعيد النظر إلى قصة المصير البشري من وجهة جديدة .

• • •

وكتابتها - حين يتجهون اليوم إلى ذلك اللون من النتاج الروائي - لن يجدوا في الأدب العربي إلا هذه المثيرات الأولية للخيال (التي ألزمت بالرغم من هذا في أوروبا وفي نتائجها الروائي تأثيراً واسعاً لا يكر) ، والتي تجد في عمل مثل «حي بن يقظان» لابن طفيل أو حكايات السندباد وألف ليلة .. «بعمامة» أمثلة واضحة لها . أما رواية احيال العلمي بمعناها المعاصر . التي كانت نتاج عصر العلم الحديث - كما بيت - فلم يكتب منها في الأدب العربي الحديث إلا نماذج محدودة جداً . تكاد تعد على الأصابع^(١١٥) . لهذا فإنه يحسن بالصبر إلى التراث العربي في هذا اللون القوي . محاولاً إرساء دعائم في أدبنا^(١١٦)

والكاتب العربي الذي يكرس همه ببناء خيال علمي . قد ما كان صادقا مع همه ، ومع ظروف المجتمع الذي يعيش فيه في هذه الفترة من تاريخه . فإنه سيواجه قضية مهم من منظور خائف عن عوالم من منظور الكاتب العربي . فالعربون . وقد حققوا في الواقع قدر كبير من التقدم المدهل الذي كانوا يحلمون به . وسنرى ظهرت آثاره في مجتمعاتهم هذا . قد يخفى هم أن يعبروا عن وجهات نظر تدنيه وريائته

وهكذا استطاعت رواية احيال العلمي ، عند البداية ، أن تكون معبراً عن موقف الإنسان من العلم في تطوره المدهل في العصر الحديث ، فعبثت أولاً عن روح المعاصرة والحرة والتطلع بأمل إلى المستقبل وإلى عوالم جديدة يرتاد ألقها الإنسان . ثم توصلت عند مرده بين الرعب المصنف في التحرر والانطلاق وبين خوفه العريري من الصياح في اللاهائية ، ثم توصلت أيضاً توقفاً طويلاً وعميقاً هذه المرة . عند المارق الإنساني بين وعد العلم بالسعادة المادية المطلقة . وبين استلزامه لتحرير الفردية والذاتية الشخصية وحلحلة للفهم الإنسانية وتروحية . وذلك من مارق^١

• • •

ورؤية خيال علمي تعتمد اعتماداً يكاد يكون كلياً على احيال ينبغي عن بعض انكشاف العنصرية وهي لا تعترف . بالطبع . بأن نتائجها حيائية (وهي ليست كذلك حقاً) لأن البيرة هدف عمومي من أهدافها . ولا يمكن حصر البيرة انصافاً التي أشد إتيانها كتاب الخيال العلمي . بدءاً من اليهود على سطح القمر ، وإسهاباً - إن كانت لبيرة تهم هامة - بعبث الفهم في انصافات الصناعية الكبرى والمتقدمة علمياً

ووجه خيال علمي . روية أفكار أكثر من روية حكمة جيدة أو شخصيات مدروسة . فهي هدف - بذية - إلى إثارة خيال القارئ إلى أقصى حد (وهي في هذا تتسبب إلى التراث الشعبي والمخزاني أكثر من انتمائها إلى تراث الأدب الحاد) لتنتقل به خلال هذه الإثارة إلى تصوراتها عن العوالم الغريبة التي تدبر أحداثها فيها ، أو لتصل برسالتها إلى عمق الكيان العقلي والروحي للقارئ . وهذا اللون من الرواية لا يهدف إلى «تطهير» الناس - كما يقول أرسطو - بل إلى تحرير الخيال البشري ، لا بإثارة الشفقة والرعب - بتعبير أرسطو أيضاً ، بل بمحاولة إثارة الدهشة والعجب^(١١٧) . وقد يكون هذا حكماً صائباً بطبيعة الحال . شريطة أن يعتبر هذه المشاعر مشاعر إيجابية تستطيع أن تغلب في وجه المصير التي تنبه إليها الكثيرة من الأهل الحادة والحيدة من روايات الخيال العلمي . فلا شك أن هؤلاء الكتاب لم يكونوا يكتفون بتسليوا هم أنفسهم . أو مجرد أن يسليوا قراءهم ، وإلا لكانوا كالألعبين بالنار !

ولأن روية أفكار في المقام الأول ، فإن بناءها القوي يشوبه كثير من «صعف» صيغيات معطما ذات طابع صيغاتي ماذج^(١١٨) ، ومشكلة الانتقال - مثلاً - في الزمان أو المكان ، وهي المشكلة الأولى التي تواجه كل كتاب الخيال العلمي ، عند فيها تصورات غاية في الغرابة ، واستداحة في الوقت ذاته . فإذا كان كبلر ينتقل على جناح الحلم (وهو أكثر الخيول معقولة) ، فجول فيرن ينتقل بجأته إلى القمر داخل قوقعة تطلق من مدفع هائل^١ وويلز الذي بذل كل ما في وسعه من مجهود في سبيل تصميم مركبة تنحصر من الحادية الأرضية في «الرجال الأول على القمر» هو همه الذي ينتقل بطله في الزمان «بآلة الزمان» .. وهكذا . فليس مهماً كيف ينتقل هؤلاء في الزمان أو المكان ، لكن المهم هو ما يحدث بعد انقراضهم ، ماذا يشاهدون ؟ وما حكمهم على ما شاهدون ؟

والطبيعة البشرية في رواية الخيال العلمي مسطرة تسطفا شديدة^(١١٩) فالشخصيات غير مدروسة ولا ناصجة^(١٢٠) ، وهي ترسم

يبحث في سحلامه مع البشر - سيكون عملا إيجابيا في خدمة إنسان المستقبل - فالتبريد - في رأي الدكتور - سيكون السج الخصب بشر من الحروب والمخاضات والأوبئة والأمراض المعدية ومن عصر الحيد المتوقع حدوثه في مستقبل والتبريد سيحدث ثورة في التعليم - وسائله وشأنه - وفي كتابه الرابع ، وفي عصر الإنسان بحد ، بل أيضا في الفرصة المتاحة للفرد للاستمتاع بحياة ومسرته . ويصا فإن لتبريد سوف يحدث ثورة في مجال تشكيل العلاقات بين البشر في حصص حياتهم . كالعلاقة بين الأب والأه وأبائهم . وبين الأخوة . وبين الزوج وزوجاته - اللاتي سيتعدد بنصرويه في ثقافته عبر الزمن على من التبريد : الأطفال المبردون سوف يكونون تحت الطلب في أجهزة التبريد . ومن هنا سنهبط حرارة تعلق الأم بولدها . والرجل .. أي رجل سيمكنه السباحة عبر الكون وعبر الزمن فيزوج عشرات الزوجات (!؟) ومن هنا سيكون تعلق الزوج بزوجته عارضا ثانويا .. والإخوة قد يفترقون كل في عصر مظاهر لعصر أخيه فلا تعود حينئذ لكلمة الأسرة معنى لديهم .. نفس الأسرة الواحدة مستهلكك ويشتتر أفرادها لا عبر مسافات ولكن عبر أزمنة بعيدة مزامية .. (ص ١٣٤)

وهو عصر يرى الدكتور حللم أهله وقد تحرروا نهائيا من سجن الأضلاع والخوف والاستغلال . ويراها كامل هسي - الصبح - عصر الراحة والرفاهية .. والمتعة . والأمان .. حيث لا ذل ولا حروب إلى الأبد ..

ويكسل صورة العصر - مستقبل بنقاهرة التسعة ومبانيه الزجاجية الشفافة الشاهقة تحت سحابة صناعية في لون يتسبح بغير عواصف الحور وتقلباته ، ونحوها إلى عاصمة كوية ، وسيادة لغة تعريبية وانتشارها على ألسنة البشر كافة ، وسيادة البشر على الكوكب الأخرى ، والتعبير الثوري في وسائل المواصلات داخل البلاد . وفي بيها . ومع الكوكب الأخرى . وكل هذا يعكس بدوره على بشر المستقبل . صول القدمة . والأكثر سخافة ورشاقة وشبابا وحيلا ومرورة عضلات ودكاء . لقد انتشرت أجهزة لتبريد في كل مكان فحفظت الشباب وراحت الحويوه وأطالت الأعمار

هذه هي الصورة التي يتصورها الكاتب للمستقبل من خلال أحلام الدكتور حللم وكامل هسي وهي صورة مدينة - حرم - بشر - حرم . التي يتحس ه كامل حسنة نسبة عمله ومستقبله - بالنهوض لتصبح البشر الذين لا يحدون بمستقبل أبيهم . - ويسيه مصره أيضا . ولكن نقطة واحدة تفرقه في هذا العالم - أحلم - هي هذه الصورة القسبة التي سوفها الدكتور حللم : للعاطفة المقدسة رهرة كل عصر وكل وجود . - نحب . حماد توسع ثمن الذي يد من الأسرة ويصل إلى انشر والكوى جميع . لقد كانت نقطة شادة حقا تلك التي اعترضتني فقلت مواريث عقي . وأخذت أردد في أعاني - لأى هدف يعيش كل هذه الأعوام الطوال المنحمة بالنعيم لماذا تقطع كل ذلك المشوط من أعمارنا ، الذي لا تدوله نهاية . إذن إذا كان الواحد منا سيمضيه في صحراء الية وحده .. بمفرده . دون رفيق سوى ظله هو .

نجد المتقدم العلمي . فالحس . فإن العلم بالنسبة لنا هو المخرج الوحيد من المأرق التاريخي يدى وقعا فيه . أو الذي وجدنا أنفسنا فيه . وبدون نلجوه إلى العلم في هذه الأزمنة ، فلا أمل لنا في أن نمثل مكانا ما في عالم اليوم المدفع في عتف لتجاوز نفسه وإنجازاته . ولا ينبغي أن يكون لما حدث في الغرب من مرحلة في القيم الإنسانية والروحية تأثيره السلبي على اختيارنا التام إلى جانب العلم ، فمجتمعاتنا أكثر تماسكا روحيا وإنسانيا ، كما أن التخطيط الواسع (وهو منتج علمي حالي) للإفادة من مسجلات العلم وتطبيقاته ، بل إنتاج هذا العلم وهذه التكنولوجيا ، مع وضع ما حدث في الغرب في الاعتبار ، يمكن أن يجنبنا الآثار السلبية للإفادة الواسعة غير المحدودة من العلم والتكنولوجيا . فلا يجوز - إذن - أن نطلق يذر الخطر وحس ساكنون في أماننا . بل الأوفق أن نحار - بلا حدود - إلى انحباب الإيجابي في العلم ، وأن نحاول التخفيف من آثاره السلبية على أنفسنا وعلى الآخرين ، حتى نشارك بإيجابية صحيحة في صنع عالم المستقبل .

...

والقضية المستقبل . هي القضية التي تسيطر على ذواية بهاد شريف ، قاهر الزمن ، التي يجد موقف كل شخصية فيها لا أرمته هو الشخصية فحسب ، بل أيضا أزمنا الروحية جميعا بإزاء العلم ، الذي سيؤدي بنا تقدمه إلى المستقبل ، إلى اللاهائية . التي نشعر أبتدأت فرقا كلما فكرنا فيها ! دون أن نذكر أن هذا العلم نفسه هو طريقنا الوحيد إلى عالم المستقبل ، عالم التقدم والرخاء والحرية

تدور الرواية حول عالم مصري يحاول قهر الزمان بإخراج الإنسان من محال تأثيره . ويتم هذا من خلال بحث يجريها هذا العالم ، حيث يسجج في تبريد الإنسان تبريدا كاملا ، فيتوقف بهذا تأثير الزمن عليه . ويصبح في حالة (عدم مؤقت) يمكن قطعه ووصل ما انقطع من الاتصال بالزمن بإيقاف مؤثرات التبريد

والدكتور حللم صبرون - وهذا هو اسم العالم المصري - يهدف من وراء هذا إلى انقذار عالم المستقبل فقط ، بل إلى المشاركة في صممه بعد . به يتوقع أن تدلع الحرب العالمية الثالثة في أي وقت حتى نهايات القرن العشرين . وهذه الحرب ستكون الصرية القاصية للحسن البشرى كله والتي ستدمر أكثر من ثلاثة أرباع ما تحتويه عالمنا السامع في مداره ضمن المجموعة الشمسية العتيدة .. من أنفس ومدنيت . - ولاند من (حفظ) طليعة من الحسن البشرى . جدد حياة الحسن البشرى على الأرض ، وتعيد إلى الحياة وجهها الحقيقي عن طريق العلم . لهذا يختار الدكتور حللم مجموعة متنوعة مستفاد من الطعام المتخصص في فروع مختلفة من معرفه . مع ومع ربيته ومساعدته وصحفي . تروى الرواية من وجهه نظره ، ليكويها هذه الطليعة

وأحلام الدكتور حللم صبرون لا تقف عند حد (الوصول) إلى المستقبل في سلام . لكنها تنبع لتصل إلى المستقبل وشكله إيجابيا فالدكتور يطلق على مستقبل اسم (عصر حللم) : لأن التبريد - الذي

يطرحه للمصوغ كله سيكون - ولاشك - حول قدرة الإنسان المحمد - إذا ما نجح في الوصول إلى المستقبل - على استيعاب عصر آخر والتعامل معه ، وأيضاً قبول المجتمع له ورضاه عنه . والأهم هو مدى فائدة البشرية من هذا كله .

إن الكاتب يرى أن الفائدة مؤكدة ، وأنها في صالح البشرية ومستقبلها ، لأن نجاح التبريد يعنى الوقاية من الأريكة والأمراض المستعصية والحروب وعصر الحديد القادم (بلدى يبدو كأنه يشأه ذلك لاحتياجه !) . كما أنه سيؤثر على انتميه لتعبئة التي يمكن أن تتم لتلاميذ وهم في حالة تبريد لا تنصل إلى درجة العصر المصنوع بحماية العقل الباطن بواسطة دندبات أو موجات لاسلكية معقدة وهكذا .

وليس لنا أن نرفض هذه الصورة المتعائلة بدءاً ، فإدام الكاتب يبدأ من نقطة انطلاق علمية صحيحة ، فإن كل ما يترتب عنها يحتمل أيضاً أن تصل إليه في المستقبل . المهم أن يضع العلم في اعتباره الأبعاد الإنسانية والمشكلات الاجتماعية التي تنشأ عن مثل هذا الوصف الغريب للعلاقات البشرية والاجتماعية المترتبة على علاقة الإنسان بالزمن ، حيث يصبح الإنسان هو السيد ، بعد أن ساد الزمن طويلاً ، ويميزال !

و « الزمن » الذي يتصدر الرواية - منذ العنوان - يشارك في بناء الرواية ، وفي التكوين النصي لشخصياتها ، كما يدع الرواية كلها إلى الحركة والتطور .

والرواية تبدأ من المستقبل ، لتعود بنا إلى الماضي - والزمن هنا بالنسبة إلى القارئ . فالرواية تبدأ بتقرير يقدم به باحث تاريخي سنة ٢٣٠١ الرواية - أو للذكريات والأوراق التي عثر عليها - مجموعة من الأوراق القديمة البالية - وكان بعضها على هيئة مذكريات أو يوميات شخصية - والباقي عبارة عن قصائد متناثرة - وقد وجدت المجموعة كلها في حالة يرثى لها وقد ألهمت النيران أجزاء كبيرة من أوراقها ومن آخرها ... (ص ٧) . وقد تم العثور على هذه الأوراق في منطقة (حائر) المرصد المصري (القديم) في حيوان . ومن سياق الرواية - فيما بعد - نعرف أن هذه الأوراق هي المذكرات الشخصية للصحنى كامل - يسمى ، والمذكرات التي كان يدونها - أو يكتبها - الدكتور حلم صبرون عن أبحاثه وأفكاره حول التبريد . وبالطبع كان على الباحث التاريخي أن يحقق ويحقق ويضيف حتى يجرع لنا هذه القصة .

إن البداية من المستقبل - بوصفه حقيقة - توحى إلى القارئ وتعوده إلى العالم الذي سيدخل إليه ويتعامل معه ، عالم الحلم بمستقبل والعمل له ، كما أنها تعطي لهذه الأحلام والأفكار ما نستحقه من الاهتمام والجدية ، وربما تكون هذه الأحلام والأفكار - بحق - أسس واسعة للمستقبل للشود .

والرواية تعود بمحادثتها - كما أشرت - إلى الماضي ، إلى سنة ١٩٥١ وما قبلها ، حتى تتأى بالقارئ - فيما يبدو - عن الحدود الصيقة للزمان الحاضر . ورواية الخيال العلمي - كما هو معروف - ورواية تخريج دائماً من حدود الزمان الحاضر ، وأيضاً من حدود المكان - هنا ، هي أن

ولقد هادى الحاضر القائم ، وصنعى ..

أى عالم يراق هذا الذي ظننته ، وكيف سيكون متصلاً وهو يبعد بين الآباء والأبناء .. بين الأخوة والأخوات .. بين الزوجة ورجلها .. والفرد وأسرته .. والصديق وصديقه .. كل يذهب في زمن مغاير عن زمن الآخرين ، كل يسبح في عالم بعيد ومختلف عن عالم أقاربه وزملائه ، وعلى هذا القياس فكل واحد من هؤلاء لن يعود يرى سوى نفسه ، لنفسه وحدها هي التي ستلازمه . وحسب ، سوف يكون القانون المطلق الذي يسود هو الأنانية . فأى مجتمع هذا الذي يزدهر في ظل الأنانية وحب الذات ؟ . رأى رباط بديل سيجمع أفرادهم ؟ ..

(ص ١٣٨ - ١٣٩)

هذه لوفة مع النفس ، ومع عالم المستقبل ، لا تنفج حجر عثرة في سبيل الحاسة الشديدة التي يديها لأبحاث الدكتور حلم وأفكاره عن عالم المستقبل . فقد تكون حساسيته تجاه العلاقات البشرية في المستقبل نابعة من أنه كان - في تلك اللفة - مرتبطاً بعلاقة عاطفية مع « ريس » ربة الدكتور حلم ، كما أن حرمانه من أبويه وفي فترة باكورة من حياته ذو تأثير على رؤيته للمستقبل واهتمامه بهذا اللون من العلاقات

مستطيع يد أن نقول إن فنق كامل على إطار العلاقات الإنسانية في المستقبل لا يحول البوتويا - إذا صح أن نسمي هذه الشخصيات عن حياة المستقبل بالبوتويا - إلى (بوتويا مصادرة) في الرواية . لكن الذي يعرف استلامه لمستقبل استلام كاملاً هو إطار العلاقات المحاصرة في (ميل) الدكتور حلم ، كما سرى .

وبناء البوتويا - إذا صح مرة أخرى أن نسميها كذلك - في هذه الرواية ينطلق من خيال علمي صحيح ، فالتبريد أصبح اليوم هنا ، ينطلق في البداية من ملاحظة فترات الليات الشتوى الذي تمارسه بعض أنواع الحيوان ، التي تنخفض فيها معدلات النشاط الحيوى لأجهزة الجسم إلى أدنى مستوياتها . ويستخدم التبريد في بعض العمليات الدقيقة بالقلب أو النخ ، ويتم في درجات حرارة منخفضة Hypothermia (٢٤) . وهناك علم يعرف باسم « علم التبريد الشديد Cryogenic » وله استخدامات وتطبيقات كثيرة في مجال العلوم الكيمائية والفيزيائية والبيولوجية .. فمن - مثلاً - نستطيع أن نحفظ بالخلايا أو الأنسجة الرقيقة حية لفترات قد تطول ، وذلك باستخدام التبريد الشديد ، بعد معاملة الخلايا بمواد خاصة ، حتى لا يتحول ماؤها إلى بلورات دقيقة من الثلج قد تلحق جزيئاتها الأساسية لتدميرها ... (٢٥)

أكثر من هذا فإن في أمريكا جمعية شعارها «جمد الجسد وانتظر .. ثم اخرج مرة أخرى إلى الحياة» ، أسست ١٩٦٤ ، وأنه يوجد حتى الآن حوالي أربعة عشر جسداً أمريكياً محفوظاً في كبسولات تحت درجة حرارة منخفضة جداً .. (٢٦) ولا أحد يدري - بالطبع - حتى الآن نتيجة هذه العمليات ، كما لا يدري أحد أيضاً ما يمكن أن يصير على هذا العلم من حركة وتطور وكشوف . ولكن السؤال الذي

بحس - أن يصل إليه . لكنهم - في النهاية - لا يصلون إليه إلا بفكرهم وأحلامهم . وعن طريق هذا الفكر وهذه الأحلام نتعرف - نحن القراء - ملامح عالمهم المستقبلي .

أما إنهم لا يصلون إلى هذا العالم . فهذا واضح من الرواية وبها . إذ لم يبق مبدئ في النهاية إلا قصة صراعهم الرهيب مع الزمن ، وعقبات هذا الصراع . وليس مؤكداً أن من بها دلائل مؤكدة على النجاح في الوصول إلى المستقبل . والمؤكد أن أحداثاً من الشخصيات التي كانت تعمل لهذا المستقبل لم يصل إليه ، لأننا ردينا - في الرواية - مصارعهم . الواحد بعد الآخر فلم يكن لأحدهم أن يصل إلى (يوتوبيا) ، لأن أحداً منهم - أيضاً - لم ينجح نفسه خلاصة للحلم ، أو يزرع هذا الحلم في نفوس أصحابه الآخرين . فتحولوا إلى عقبات دمرته ودمرت حلمه . إن اللحظات الثلاث للزمن - الماضي والحاضر والمستقبل - تعيش متجاوزة متعاقبة في نفس الإنسان . وتؤثر في تكوينه وسلوكه معاً ، والوصول إلى المستقبل لابد أن يكون تضحية بآدمي والحاضر . أو - بالأحرى - تحويلاً لها إلى قوة إيجابية فعالة تدفع الحياة كلها نحو المستقبل . فالزمن ليس مظهراً خارجياً بقدر ما هو كيان نفسي ، والذي يصارع الزمن ويحاول فهمه . عليه أن يفهم آثاره أولاً داخل نفسه ودخل نفوس الآخرين . وما استطاع بشر أن يفعل هذا حتى الآن . فهل يستطيع المستقبل أن يفعل ؟ !

- إن الدكتور حلم صبرون غامض الماضي ، فكامل الحسي . الصحو ، لم يعرف منه إلا أنه سليل إحدى الأسر الأدبية الفقيرة . وقد هاجر والده منذ أكثر من ربع قرن إلى مصر . وموتها تروى الصغير حلم في كتب أحد الباشوات من أثرياء الإسكندرية حتى كبر وتزوج من ابنة الباشا . ثم سافر معها إلى أوروبا لاستكمال دراسة الطب التي نعتق بها . ولكن الزوجة عانت بالخارج في ظروف مريبة . وحين عاد حلم إلى مصر ليزاول مهنة في الإسكندرية فوجئ الناس بابش بلحق بالإنيسة في ظروف أكثر غموضاً بعد أن ترك وريثاً وحيداً لكل أملاكه في الثمر ، هو حلم صبرون . (٥٧ - ٥٨) وباع حلم كل هذه الأملاك ليتزوج في (مبلا) الجبل بعلوان ، مع استغلال مستشفاه - كما يعرف بعد ذلك - في جلب المرضى من الفقراء لإجراء تجاربه عليهم .

وكانت معه في المبلا هذه . تعرف في النهاية أنها أخت زوجته نتي ماتت ، وأنه يحبها حباً شديداً ، صامتا . ثم يعرف أيضاً أن أختاً له ماتت عريفاً في الإسكندرية ، وأن قرب الله بين كامل وبين هذا الأخ هو ما جعل الدكتور حلم يأتى مكامل إلى المبلا ساعده في تسجيل أبحاثه كي يجعله أيضاً يعمله معاملة تختص من معاملة للأحرار .

هذا الماضي الغامض للدكتور حلم لا يدري أكان سبباً في اهتمامه بمشكلة التبريد . أم أنه كان نتيجة لهذا الاهتمام ؟ لكن المؤكد أنه ماض لا يعجزه الدكتور فيكشفه لناس ، وإن كان يعيش قريبا دحل نفسه وبؤثر فيها . على ما يرى في معاملته لزين - أخت زوجته . ومكامل - شبيه أخيه الأصغر العريق .

أما حاضره فمكمله مكرس لتجاربه العلمية على التبريد . ولرعايته

الأغلب أنها تلجأ إلى المستقبل ، فلماذا يلجأ كاتبنا إلى الماضي ليصل من خلاله إلى المستقبل ؟ ربما لتلك الأماكن والأحداث والشخصيات التي يستطيع أن تعرف عليها بسهولة ، والتي تضي على الرواية كلها مسحة من الواقعية - بمعنى من معانيها - بحيث لا يشعر في الرواية بذلك الجو الغريب العجيب في روايات الخيال العلمي التي تعتمد في أحداثها - كما ذكرت - على الغروب من الزمان والنيكان .

هذا يصدم يهرب لكاتب من المكان . لكن هرب فقط من مجتمع إن حد كبير إن القسم الأول من الرواية تدور أحداثه في مرصد مدينة حيوان في أحد بيوتها ، ثم تنتقل الأحداث بعد هذا إلى المسرح الرئيسي في (مبلا) نائمة في حصن الجبل حلف للمرصد بعيداً عن بيوت ، تتحول - بالنسبة إلى الصحن الذي يروي الأحداث - إلى سجن لا يستطيع منه فكاً ، مادياً أو معنوياً ، إلى النهاية .

وبما يريد الشعور بألمة عالم الرواية وعدم غرابته أن الكاتب لم يحاول فرض أي شخصية أو حادثة تلعب غرابتها حد الشدود . أو تلعب حد أن تكون تكويناً خيالياً - تنطلق الخيال العلمي الذي ينتج حذر رسم ملامح جسدية ونسبية جديدة للبشر أو لجنس جديد منهم - إلى التكرار الحسنى والصحي مأثور ومسوخ لكل شخصية من شخصيات الرواية . فوصف الحسنى للدكتور حلم - مثلاً - قد يبدو غريباً ومغلفاً وخاصة ملامح وجهه ورأسه . والغريب أن رأسه إلى عنقه لم تكن به شعرة واحدة ناعمة ، لا حواجب ولا رموش ولا شارب . اللهم سوى خط رفيع من الزغب الأشيب امتد خطفاً لها بين أذنيه . وقد يبدو هذا الوصف غير مأثور (لكنه ليس مستحيلاً على أية حال) ، لهذا يتبعه الكاتب مباشرة بقوله : « كما بدت هناك آثار حرق طفيفة حول عينه اليسرى وجزء من جبهته وأذنه بامتدادها . على أن المصاصة . وآثار الحروق .. لم تكن لتضيق وسامة الرجل وتناقض قامته ... » وأيضاً ليقول الدكتور حلم نفسه إن هذا كله كان نتيجة لانحجار كمية من العمارات خلال تجربة كان يجريها بمعمله منذ عشرين عاماً ، وأن تأثير الانحجار كان قوياً على بصيلات الشعر . فلم يست الشعر في رأسه ووجهه أبداً .

وهكذا يستطيع أن نجد أمثلة كثيرة على هذا المص في الرواية كل تصرف محسوب ، وكل ملامح لشخصية حلمه ماض بصره أو أمل في المستقبل يحمله إليه ، كما سرى وشيكاً .

وعلى المستوى نفسه : لا يجد الكاتب يقصد قصداً إلى رسم معالم (اليوتوبيا) أو عالم المستقبل بالانطال إليه ، عبر رومان . لكن الأهم بالنسبة إليه هو أن نصحه إلى عالم (صنع المستقبل) ، إلى عالم للمعامل العلمية والتجارب ، إلى فكر هؤلاء العلماء الذين يحلمون بالمستقبل ثم يحاولون - عملياً - أن يفقدوا البشرية إليه ، إلى العقبات التي تقف في سبيلهم ، والقيم التي تحكمهم ، والقضايا التي يطرحونها ، مباشرة أو التي تطرح نفسها خلال مسيرتهم . إن الكاتب هنا لا يهتم بالهدف قدر اهتمامه بالطريق الذي يوصل إليه ، والعقبات المنتهزة عليه . والتضحيات التي تبذل في سبيل اجتيازها . فالمستقبل يعتمد بمساحة هذه الرواية ، ويضع كل شخصياتها إلى الحركة . لأسباب متباينة . وكل منهم يحاول - بما

وهو يصارحه بحلله معه في إجراء تجاربه على البشر ، ويبدئه بقتل استاد الفلك ، وينظر إليه - برغم إعجابه بتجاربه وعكسه العلمي - على أنه شخص شرير ، قاتل . لكن في النهاية يحاول الإحسان لنا بالتعديف معه ، بل يدافع عنه في مواجهة حسين (ندى يتحجى باسم مروق) اعبره الخارب من العدالة .

قد يكون هذا التناقض في موقف الرواية من الحكم على شخصية الدكتور حلیم وليد التناقض والتردد في موقفه إزاء العلم وإيجاراته الخائلة . في موقف الراوي نفسه - كامل - من الشخصية ، وهو تناقض مفهوم وله مسوغاته في شخصية كامل ، التي تعد أكثر شخصيات الرواية اكتمالا . فكامل صحيح ، يحب للعلم ومحج للغمرة ، وماصيه وحاصره لا يقفان في سبيل حركته المستمرة في الطريق الذي يجب . لقد غارقه أهله ، ورياء أحد أقاربه ، فاطمطلق في الحياة وراء مدمراته ونحوه العلمية . فهو في أول الرواية يتنقل إلى حلوان ومرصدها ليكتب بحثا عن تاريخ الملك . وحين يرى رين - ربيبة الدكتور - ويحدث له حادث العربة التي كادت تدفعه في طريق المرصد ليلا ، يتدفع في البحث ليمتدح له عالم الدكتور حلیم الغامض ، مستينا في سبيل الوصول إليه بعصاه وحياته نفسها .

وحين يدخل إلى عالم الدكتور حلیم بخصوصه وتجارب وأفكاره نتولى عليه الدهشة ومح الاستطلاع ، والإعجاب أيضا . فيستسلم له . غير أن العلاقة التي تربطه برين توقف هذا الاندفاع إلى عالم المستقبل ، إلى جانب عدم موافقة حل ما يقوم به الدكتور من اتحاد البشر (حيوانات تجارب) . فهو هنا يتجاذبه إيمانه بالعلم وإعجابه بالدكتور حلیم وبفكره ، في الوقت الذي يوجهه إيمانه بالحلم وبآخرية وباحترامه للإنسان إلى الطريق الآخر بعيدا عن الدكتور وعصره المستقبل . لهذا لا نجد إيمانه بالمستقبل يتعدى إعجابه بأفكار الدكتور بل إنه حين يكتب عن هذه الأفكار في حاسة شديدة . فإن وقفته عند مسألة العلاقات الإنسانية والهدف من الحياة في المستقبل بدورها ، تجعل جذوة حاسته تكاد تنطفئ . لهذا هو يتردد مع رين ، لكن محاولة الحرب تفشل . وهي تفشل لا لأنها أصح حكوما عليها بالسجن في (فيلا) للدكتور إلى النهاية ، خشية أن يكشف أسرارها وأسرار أهلها . لكن - وهذا هو الأهم - لأنها أصبحت مغلفين في الزمن ، فلا هي يعيشان الحاضر في حرية العلاقات انشورية السوية . ولا هي يستبدن لعالم المستقبل مستلما كاملا ، لأن الحاضر يقف دونهما وهذا . فالحلم الوحيد الذي يحلم به كامل في صبحه . بعد محاولة الحرب ، وفي أشد لحظات حاصره ناعسة ، يلجأ في عالم القاهرة المستقل ، التي يتنقل إليها بعد استسلامه - في الحلم - للتبريد . وهو حين خرج من صبحه ، وبعد قتل كل من الدكتور ومروق وإيهاب (الفيلا) والمعلم ، لا يستطيع أن يعود إلى الحياة الطبيعية مرة أخرى . إن ما نعته عن عدم المستقبل ، الذي ينتظر (خروجه) من حلف هذه الألقاص . من : «لمعه الاعمى» . بعمله يرتبط به ولا يارحه ، حتى إذا ما طرد المستقبل الأبواب كان هو في انتظاره ليعتج له كما أن الحاضر لن يقبله ، لأن أهله (لا يصدقوه) ، حتى أقرب الناس إليه لا يصدقون . يته عن التبريد والأمين

رين التي يحيا حيا شديدا صامتا يائسا . لأنه متأكد أن حياته لا برونها ، بل محنتها . وأنه هو نفسه لا يكافئها بالفرق الكبير في السن والشباب الموق ، وحسب السطرة القاتل في شخصيته هذا صلا عما يرتكبه من جرائم ، يحاول تسويةها لنفسه وللعلم ، بإجراء التجارب العاشقة على مرضى مستشفى . الذين يدخلون معمله أحياء ويخرجون أمواتا . إن تبريراته - فيما يبدو - لا تقنع أحدا . بل لا نفسه هو نفسه ، فهي تعيش صراحة بداعيه ، ينمى لو يتحصن بها . لكنه لا يملك التوقف . . . ولكن . . . الفهمي . . . فإني لست على كل المسوء الذي تمثله . . . بل كذلك الخائب الخير في شخصيتي والذي يناقش أفعالي ويطالبني بها احساب . . . غير أنه للأسف الحاسب الأصعب . وفي الحقيقة فإنك حين نبدى اعراضا على عمل من أعمال فاعا أنت دون أن لتدري تصرف جاني الضعيف هذا . . . (١١٢)

هل شخصية الدكتور هي تلك الشخصية الخفية التي يعرفها و 'دب الخيال العلمي' : العالم الذي يتدفع بكل قوته في علمه وتجاربته ، مسخر في سبيل ما يهدف إليه كل ما يصادفه حتى البشر ، فيلق في النهاية مصيرا مظلما يسبح من عمله نفسه ؟ أم أنه شخصية إنسان يتقلم غامض وحاصره فيب نفسه كلية للمستقبل ولأحلامه وأفكاره به خطأ في صريفه كل شيء . ويؤجل حياته كلها - حتى علاقة - حبه - إلى المستقبل ، لأنه سيحدد نفسه به ؟ إن في الشخصية فجوة لم تلتق لتصل بمحاولة تشال شخصية من : الخفية ، إلى الاكتمال . لقد حاول الكاتب إعطاء أكبر قدر من الغموض يستطيعه على شخصية الدكتور حليم ، فهو يحسب نقاري بأشك - على لسان كامل - في المعلومات القليلة التي يعرفها عن ماصيه . ثم لا يعرف القارئ شيئا عن حياته خارج (عيلته) إلا أنه يدافع للمرضى من الفقراء مجاناً في مستشفى . وفي الفيلا يجد عابه الطويل وتجاربته الغامضة ، وحيواناته الوحشة ، والقتل ، وبصرحات الحادة . و (عده) القصص لا يتكلم مع أحد ، والتجسس على الأبواب ، وغيرها من وسائل إشاعة الغموض في الرواية ، الذي ينال الدكتور حلیم الحاسب الأكبر منه . وهو غموض قد يكون في صانيع حبكة الرواية ، لكن ليس - بالتأكيد - في صانع الشخصية .

وأكثر من هذا أن موقف الرواية من الشخصية - أو قل موقف الراوي . كامل - متناقض . فهو يروى لنا - قبل أن يدخل إلى عالم الدكتور - كيف قُتل أستاذ الملك عمرصد حلوان عند محاولته معرفة ما نخرى بالفيلا . وكيف حاولوا قتله هو نفسه لنفسه دانه . ثم يرى معه كيف كان المرضي يقتلون في تجارب الدكتور ، ولا يتفزع له - حتى عند كامل نفسه - أنه يختار من يجري عليهم التجارب من المرضي الذين لا أمل في شفائهم ، وحينه كامل عن الاتصال بالخارج عند دخوله إلى صبحه . كل هذا بالإضافة إلى هذه الأجساد التي يعاجي كامل بأنها لعلماء حطفت في ظروف عصية وبؤدت أجسادهم . وهو يتوى أن يفعل الشيء نفسه مع كامل ورين دون أحد رأيها ، هذا إضافة إلى ماصيه الذي - إذا صبح - يروى - يلقى الكثير من الشك على مفاطه . كامل - إدور - ومن خلال كل هذا - يؤكد لنا جانب الشر في شخصية الدكتور حلیم ،

و أنحصاه . مكان لابد أن يخرج منه من الحاضر ، وأن يلوذ بأحلام (انتظار) المستقبل .

أما رين فقد أجبرت على العيش في عالم الصراع مع الزمن إجباراً . إنها عاشت حياتها في جو من القهر مع الدكتور ، فحربتها محدودة بحدود رسمها لها لا تملك الخروج عنها . وحين نجد في حب كامل مصيباً من الأمل في الحرية . تسحب النسوة والأناث في « صندوق التبريد » أو « تابوته » . دون أن يدري هل ستصل إلى المستقبل . أم أصابع المصطفى والحاصر حياتها كلها قرباناً للبحث عن المستقبل ؟

ومرزوق (أو الدكتور حسين ، كما يعرف في النهاية) إسان بطارده ماضيه الإحرام ، فيستلم للدكتور ، ليتولى جلب الرضى من المستثنى ، ويخلص من الجثث ، وينود عن (الفلا) بالإجرام منه ، ويساعد الدكتور في عمله ، ويقل أن يجري عليه إحدى لتجارب الناجحة . هل كان يأمل أن يجد في المستقبل ملائناً من الماضي والحاضر ، ثم غلبته طبيعته محاول الاستيلاء على العمل والاستحواذ على زين لنفسه ، بعد قتل الدكتور وكامل ؟ إن هذا ما يتضح في النهاية ، حيث نجح في قتل الدكتور في الحقيقة . لكنه قضى على نفسه معه .

إن « الزمن » في هذه الرواية هو « القاهر » المسيطر الذي انتقم لنفسه من هؤلاء الأدبي حاولوا تشويه الحلم به وإيقاف لحظة الأروى - الأبدى . غير أن أحداً لا يستطيع أن يجزم بأن الدكتور حليم لم ينجح في قهر الزمن والوصول ببعض الناس إلى المستقبل ، بعد « تأجيل » حياتهم ووقف تأثير تيار الزمن عليهم . فظهر فكرة في الرواية تحمل هذا الأمل من جديد ، حيث يشير الباحث التاريخي ، المستقبل إلى علامات عثر عليها له تكون هي الطريق « للقلعة النائية » . غير أن هذا أيضاً غير مؤكد .

وهذه الرواية - كغيرها من روايات الخيال العلمي - تنمى الكثير من القضايا الفكرية المرتبطة بحركة العلم في الساحة الاجتماعية ، كما تنمى هذه الحركة من قضايا دينية واجتماعية وسياسية وإنسانية . وأول هذه القضايا وأكثرها حداً ، قضية استخدام البشر في التجارب العلمية . وهي قضية لم تحسم (وربما لن تحسم أبداً) بغير المبادرات الفردية من الذين يتطوعون راضعين عن إجراء هذه التجارب عليهم) . فكامل لا يوافق الدكتور حليم على ما يعمل ، ويرفض التعاون معه بسبب هذا والدكتور حليم معه يحاول التحصيف (على نفسه أولاً) باختيار بشر تحاربه ، من هؤلاء الذين يوشكون على الموت ، ولا أهل لهم ، لكن هل يحل المشكلة هذا ؟ إن الإنسان هو الإنسان ، وآلامه هي آلامه التي ينبغي احترامها وتحميها ، لا العكس ، كما أن أحداً لا يستطيع - مهما بلغ عزمه - أن يؤكد اليأس من حالة معينة في لحظة معينة - كما يقول كامل .

وفي مرحلة أخرى ، والدكتور يكشف عن أفكاره (أو أحلامه) للمستقبل ، يستوفيه كامل : - ولكن .. ألا يعتبر التبريد تدخلا سافراً في مشيئة الله ؟

ويجيب الدكتور بأن الله الذي خلقنا في مقدوره أن يمجنا أولاً

محنا الصيرة لتكشف ما نكشفه يوماً بعد يوم . والمسؤول والإجابة لا يكشفاً عن معاناة حقيقية للمشكلة التي طرحت - على المستوى الواقعي بشكل أكثر حداً ، وفي فترات مختلفة من التاريخ - كثير وما تزال ، وخاصة في مجتمعات حسمها الدين قوى كالمجتمع المصري . هذا في حين طرحت المشكلة الأولى بشكل صال وإيجابي كشف عن المعاناة الحقيقية لكلا الشخصيتين . فالدكتور منه لا يرتاح لما يقوه به ، لكنه لا يحدث لنفسه توقفاً ، وكامل يصبر على أن يترك العيلا وهو يجد الدكتور مستمرا في أعماله ، وهذا كله يدفع الأحداث إلى تطورها المنطق في الرواية .

والغريب هو أن أعظم مشاكل الرواية ، وهي المشكلة التي طرحها الرواية برمتها ، لم تحس من قريب أو من بعيد ! هؤلاء الناس الذين سيبدون ليعيشوا في أزمنة مختلفة مع زمانيهم ، ومع مشكلات مختلفة ، وأناس مختلفين ، كيف سيكون شعورهم ، واستجاباتهم ؟ هل سيتوافقون مع حياتهم الجديدة ، أم أنهم سيؤثرون الانسحاب بآدميين على ما فرطوا من أعماقهم ؟ ألا يكتب الدكتور حليم وأمثلة قصة أهل كهف جلد ، دون أن يدري كيف تنتهي ؟ إن الرواية - كما ذكرت - لا تنتقل بأبطالها إلى عالم المستقبل ، إلا من خلال فكر الشخصيات وأحلامها (بالصالح والفساد للكلمة) ، وهذا لا تطرح مشكلة بلحاح . بالرغم من أنها أكثر المشاكل إلحاحاً في مثل هذه الرواية .

إن الرواية العلمية - بطابعها الكوني العام ، قد لا تتبع الخوص في الحديث عن صلة العلم بالمجتمع : مجتمع معين في زمان ومكان معين (وإن لم يفت الكاتب هذا ، ولكن بشكل معروض عن السياق العام للرواية) . لكنها مطالبة - ولا شك - بالخوض في مشكلة القيم الإنسانية ، الدينية والاجتماعية والثقافية والسياسية ، ومناقشة ما يحجم عن تغيرها المستمر في الزمان والمكان ، أو قدرتها على الثبات في مواجهة تيار الزمن المتدفق بقوة قلب كل المقاييس - أو - وهذا هو الأهم - ما ينجم عن تصارب هذه القيم وتعاذيلها في مرحلة معينة أو في مجالات معينة من مجالات النشاط الذهني والعمل للإنسان . كما أنها مطالبة - بالقدر منه - بإيجاد صيغة مصالحة بين الطابع الفكري الخاف لقضاياها وبين ما يتطلبه البناء الفني للأدب ، وهو البناء الذي يحيا الإنسانية والمباشرة

ولقد نجح هاد شريف إلى حد كبير في إثارة قضاياها الخاصة ، كما وفي أيضا الضرورات الفنية للبناء الروائي في مستواه التقليدي (وليس في هذا قذح ، لأن الرواية التقليدية وقت مجاب كبير من رسالتها ، وما تزال) . فأحداث الرواية مترابطة ، نامية من البداية إلى النهاية في تطور منطقي واضح ، على الأقل من وجهة النظر التي ارتضاها الكاتب منذ البداية ، وهي وجهة نظر الصحفي كامل هسي . الذي تشكل مذكراته الشخصية القسم الثاني والثالث من الرواية . وعلى الرغم من أن القسمين الأول والرابع يرويهما راو محيد . فهو يلتزم متابعة كامل في حياته في الرصد قبل الانتقال إلى (فلا) الخيل ، ثم يعود في النهاية لتعرف منه مصير كامل والشخصيات الأخرى . هذا لا يعرف - مثلاً - من ماضي الدكتور حليم أو من ماضي مرزوق إلا ما يعرفه كامل ، ولا يعرف شيئاً عما دار في (الفلا) في أثناء الفترة التي أبعدها فيه

كامل ، ومن ثم لا يعرف الدوايح الكاملة التي جعلت مرروق يحاول السيطرة على انكسار ومعرفة سرار الدكتور المجهولة - أو لماذا عجل بتبريد ريس . وهكذا - وربما حاشا الكاتب إلى وجهة النظر هذه حتى لا يلجأ إلى وجهة نظر الدكتور حليم نفسه فيصطر إلى مناعة التفاصيل العلمية المخافة لمفكره ، فيصير الرواية بالجهاف ، ويصيب حركتها بالحمود . كما أن وجهة النظر هذه أتاحت إضفاء بعض المعلومات لبعض الوقت ، أو لمعالجة بعض الأحداث ، مما يعيد عنصر التشويق الضروري للقارئ ولا شئ

والرواية مقسمة إلى أربعة أقسام . يشكل كل قسم منها حركة إلى الأمام ، في أحداث الرواية ، وكل حركة تؤدي - بدورها - إلى الحركة التالية . وهكذا . فانقسم الأول - على الطريق - يبدأ بمحادثة لغربية . وينتهي بقرب كامل الانتقال إلى مكان الدكتور لمساعدته في تسجيل أعماله ، على نحو ما عرض الدكتور ، ولمعرفة ماذا يجري هناك . في حين يشهد القسم الثاني - الترويض - مذكرات كتبها كامل عما قرأه في سجلات أبحاث الدكتور ومناعته لبحوثه التي تنتهي - في هذا القسم - بجراح التجربة التي أضررت على مرروق . وفي القسم الثالث - اتفاق عذلة - ينتقل إلى عام المستقبل في فكر الدكتور حليم - بعد أن رأينا بحوثه لصنع هذا المستقبل - ثم محاولة كامل الحرب مع زين . وبنفسها ، وسحر كامل . ويعود الراوي في القسم الرابع - الأبدية - ليرى لنا كيف انتهت كل شخصية إلى مصيرها ، وكيف أن الأبحاث التاريخية - تحاول الوصول إلى قلعة الناجين - التي وصفها كامل في مذكراته - وليذكر أن الراوي يحكي لنا من عالم ٢٣٠١ .

هذا البناء المطلق لتناسك في الرواية ، لا نجد فيه أي تناقض في

الأزمة (اللهم إلا في مشهد الحلم الذي يتقل فيه كامل إلى المستقبل . والمحلل إلى عالم الحلم لأمع في الرواية ، حتى إن القارئ لا يدرك أنه حلم إلا في نهايته ، على نحو يشكل مغامرة ناجحة في استخدام تدخل الأزمة) . ولو قلنا للكاتب أن يستخدم هذا التدخل في رويته لاستطاع أن يحدد بعين أفكاره فكرة سيطرة الزمن - في لخصه الثلاث - على الإنسان ، ولأعطى أيضا صورة أكثر (خرافية) وتأثيرا محاولات الشخصيات - وبخاصة الدكتور حليم ومرروق - لفهم الزمن . وأنها فقد أتاحت هذا البناء للكاتب استخدام أسلوبه - المفصل فيها يبدو - في الوصف الدقيق لكل ما يقابل - وصف الطبيعة والأشخاص والأشياء - وهو يبحر في الإيحاء بقوة بواقعية ما يصف (ويبدو أنه حذر مواقع الأحداث حيرة جيدة) ، لكنه لا يشبه إلى تفصيله وصف نعوق - أحيانا - تدفق الحركة في الحدث الروائي . وقد نجح جدا في استخدام هذا الوصف الدقيق للإيحاء والنيشة لحدث قادم . كما فعل مثلا في التمهيد لحدث العربة التي كادت تفشل كامل في صكون الليل المرعب في الحبل ، وهو الحادث الذي كان البداية الحقيقية للأحداث التالية .

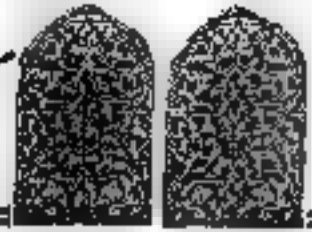
وهكذا يمكن القول بأن هاد شريف استطاع في هذه الرواية أن يعبر عن حيرة الإنسان وتورده بإزاء المستقبل ، وخوفه من اللاهائية ، وفروعه من غرق العلاقات الإنسانية الملمعة . وهو الخلق الذي سيؤدي - بالضرورة - إلى فقدان القيم الروحية والاجتماعية . كما نجح - إلى حد ما - في إثارة كثير من القضايا التي تكتنف طريق العلم في المجاهد إلى المستقبل . ولقد عبر عن كل هذا في إطار فني جيد يجعل من الرواية - غنى - عملا مملوفا إذا ذكر نتاج رواية الخيال العلمي في الأدب العربي الحديث .

• هوامش

- (١) د. هاجر . النص العلمي الحديث إلى أين ؟ الفكر المعاصر ، ج ٥٢ - بيرة ١٩٦٩ ، ص ٧٩
- (٢) السابق نفسه
- (٣) السابق نفسه
- (٤) د. إميل بطرس . دراسات في الرواية الإنجليزية ، لجنة العامة للكتاب ١٩٨١ ، ص ١١٢
- (٥) د. هاجر السابق ، ص ٨٠
- (٦) نفسه
- (٧) أنظر كوس وسود . القول واللامقول في الأدب الحديث ، ترجمة . أنيس زكي ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٩ ، ص ١٤٩ وما بعدها
- (٨) آيغور بهامر . موجز تاريخ الأدب الإنجليزي ، ترجمة د. شوقي السكري ، دار عبد الله جيد للطباعة ٢٢٣
- (٩) Harry Blamires: A Short History of English Literature, - Methuen and Co., London 1979, p. 439.
- (١٠) Ibid, pp. 466-7.
- (١١) كوس وسود السابق ١٤٧
- (١٢) السابق ، نفسه
- (١٣) كاتب روسي . كتب روايته « نحن » في أوائل العشرينيات - وهاجر عندما كان عرسا حيث مات ١٩٣٧ . أنظر كوس وسود السابق ١٤٧ - ١٤٠
- (١٤) في رانة المدينة والنجوم . أنظر هاجر السابق ٨٠ - ٨١
- (١٥) كوس وسود السابق ١٥٣
- (١٦) هاجر : السابق ٧٧
- (١٧) كوس وسود ١٦٢
- (١٨) هاجر : ص ٧٧
- (١٩) Walter Allen: The English Novel; Penguin Books, London 1976; pp. 314-15.
- (٢٠) كوس وسود ١٦١
- (٢١) السابق نفسه
- (٢٢) هاجر ٧٧
- (٢٣) لم يكتب بعد تاريخ هذا القول الرقوي في أدب العربي الحديث . وأشهر نتائجها وديانات مصنف محمود . وتاج هاد شريف . في حين أنقصر يوسف عز الدين عيسى تقدم إنتاجه من هذا القول إلى الإذاعة . ولا شئ أن تراث الدكتور أحمد زكي - في رأيي - من شئ - يحتاج إلى فرامد من هذه الترجمة
- (٢٤) يقول هاد شريف على سبيل بطل دفاهر الزمن ، « عبر عن هذا - واقع الخوف من ووتر وتند - مبرورا وكوتان دويل وبيج سو وهكسل واندرو هيد د - وغيرهم وأعش معهم في حزنهم الفاضل . لكل هذا في أنه نعيم صوره أدب المستقبل » على أساس من العلم والمعرفة وفلسفة الذي يمكن أن يتصور يوم من الأيام . ذلك الأدب الذي يميزه سجع علمي جرى نقله من حيث للألوة إلى أقال مشكوة من الروي والتصورات والأحاسيس . » ص ١٣٦
- (٢٥) د. عبد نفس صالح . الشؤ العلمي ومستقبل الإنسان - عالم المعرفة ٤٨ ، الكويت ١٩٨١ ، ص ٢٢٥
- (٢٦) السابق نفسه
- (٢٧) السابق ٢٣٦



الهيئة المصرية العامة للكتاب



تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

- | | | |
|---|--|--|
| ● محمد عبد المصطفى أبو بشية
عبد من أحسن نو شة | ● أحمد هنر مصطفى
مأساة الوجه الثالث | ● مهيّار الديلمي
ديوان مهيّار الديلمي |
| ● محمد الفيثوري
ذكرى بى بى قريش | ● د. أحمد هيكل
أصدقاء الناي | ● نشأت المصري
الرهبة بين شرائع الله |
| ● محمد مصطفى بدوى
أطلال ورسائل من يد | ● مبارك المغربي
من الوجدان | ● وفاء رجدي
مدا تعنى العربية
أحب لى رمان |
| ● محمد مصطفى حمام
ديوان حم | ● كمال غمار
أهاز الملح
صباؤ الوهم | ● يوسف بدروس
أعزيد
من القف |
| ● محمد مهران السيد
بدلا من انكسب
الدم لى الحداث | ● كمال غمار
أهاز الملح
صباؤ الوهم | ● يوسف عز الدين
هات الحياة |
| ● محمود أبو الوفا
دووين شعرة | ● كمال غمار
أهاز الملح
صباؤ الوهم | ● محمد أبو دومة
السفرى أهاز الظن |
| ● مصطفى عبد الرحمن
أعزيد
أعزيد | ● محمد إبراهيم أبو صنة
أحراس الماء
تأملات فى مدن الحجرية | ● نصر عبد الله
أحزان الأزمنة الأولى |
| ● ملك عبد العزيز
أعزيد لليل
ألسر قلب الاشياء | ● محمد الفنى حسى
سائر على اندرب | ● أحمد عبد الرحمن الشرقاوى
أوراق عاشق |
| ● محمد مصطفى
أعزيد | ● محمد عبد المعطى القمشى
ديوان القمشى | ● إبراهيم شاهين
أوراق القمر |
| ● محمد مصطفى
أعزيد | | ● جميل محمود عبد الرحمن
أعزيد من من حذقة المي |
| ● محمد مصطفى
أعزيد | | ● محمد يوسف
أعزيد من من حذقة المي |

يَكْذِبُ الرِّوَايِ الْأَدَبُ



سَامِيَة أَسْعَد

مع عام ١٩٥٢ وقيام ثورة ٢٣ يوليو ، بدأ في مصر عهد جديد هو عهد الجمهورية . وبدأت معه تجربة خاضها الشعب المصري ، كما خاضتها الحكومات المصرية المتعاقبة . وقد رُحِرت هذه الفترة بالأحداث التي تلاحقت أحياناً في سرعة كان يصعب معها متابعتها . وكان بعض هذه الأحداث متساوياً حقاً - وكانت هزيمة ١٩٤٧ أعظمها بلا شك - في حين دعا البعض الآخر إلى العزة والفخار . تلمح فتاة السويس ، ٦ أكتوبر ، إلخ . وكان لابد من أن ينعكس كل هذا على كل المجالات ، الثقافية ، والفنية ، والأدبية على وجه الخصوص . وبعد أن كان ج . ب . سارتر يتساءل عن ماهية الأدب - في كتابه « ما هو الأدب ؟ » - أصبح الكاتب المصري بعامة ، والروائي والمسرحي بخاصة ، يتساءلون عن كيفية تحويل الأحداث التي تقاطعوا معها بلا شك إلى مادة أدبية جديدة . تصب في قالب جديد أيضاً . وبعبارة أخرى ، سار البحث عن الموضوع جيداً إلى جنب مع البحث عن الشكل أحياناً ، كُتِلت هذه المحاولات بالنجاح ، ولم تنته إلى شكل جديد بمعنى الكلمة في أغلب الأحيان ، ولا ينبغي أن نغفل بأي حال من الأحوال الدور الذي لعبته الثقافة الأجنبية بعامة ، والإنجليزية والفرنسية خاصة ، في هذا الصدد .

ونقلت المادة التي يمكن أن يستوحىها الكاتب الروائي أو المسرحي في الواقع . على اختلاف أشكاله وأنواعه . لكن - ما الواقع ؟ هذا هو السؤال الذي ألح على الكتاب على مدى قرون عدة . وقدموا عنه إجابات مختلفة ، لعل أشهرها المذهب الواقعي والمذهب الطبيعي الذي أرسى قواعده الروائي الفرنسي إميل زولا . غير أن المدرسة الرمزية يمكن أن تُعرَف أيضاً بالنسبة للواقع الذي ترفض نقله بوضوح ، وتعتبره بالرمز كما أن ب . برعوت ينتقل إلى المسرح واقعاً معاصراً ، لكن من خلال الحكاية ، أو الأسطورة ، أو التاريخ . وكما تختلف رؤية الواقع باختلاف الكتاب - تختلف الطرق التي يعبرون بها عنه وتبليغ

وقد تغير واقع المصري المعاصر - كما أسلفنا - بكثرة الأحداث وتلاحقها . ومن ثم فقد تعددت الأعمال الأدبية المصرية التي يستوحى كان هذا الواقع سياسياً ، بل اقتصادياً واجتماعياً في المقام الأول . ومن ثم فقد احتل مكان الصدارة ، في حين تراجع الأدب العاطفي الرومانسي الذي يُعنى بالفرْد ومشكلاته ، ولا يتطرق إلى قضايا الجماعة والقضايا التي لها صفة العمومية . إن مرة ما بعد الثورة هي التي أفرزت رواية عبد

الرحمن الشرقاوي ، الأرض ، وثلاثية نجيب محفوظ ، عن صيبل المثال لا الحصر . وعلى مستوى آخر ، اردمر في تلك الفترة مسرح نجمة كاريوكا وفلاديمير حلاوة الذي كان يعتمد أساساً في مجاحه على النقد السياسي والاجتماعي المباشر ، الذي لا يخلو من المرارة والقسوة

وكيفية اتصال الواقع للعيش إلى الصن الأدبي قضية أساسية ، لم ولن يعهد بها الكتاب المصريون . يقول لنا تاريخ الأدب إن الفيلسوف

اتخاذها التاريخ إطاراً طرغاً فحسب ، أو إجبار القارئ على الانحداد مع هذه الشخصية أو تلك ، في حين يجب أن يتعرف هذا القارئ ، في فترة معينة ، ومن خلال عدة شخصيات ، ما يعبر عن الفترة التي يعيش فيها هو نفسه . وعلى هذه الرواية أيضاً أن تختار الأحداث كبيرة كانت أو صغيرة بدقة متناهية ، وأن تربط بينها كما ترابطت في الواقع ، لأن الأحداث المكونة للتاريخ لا تحكمها الصدفة . وتحديد موقع الأحداث من التاريخ يجعل الإتيان أكثر إقناعاً . ومن ثم يستطيع القارئ أن يتبين كيف تغير المصير والأدلة ، بل كيف تتناقص خلال بضعة شهور ، أو بضعة سنوات ، حسب ما إذا كان من يسوقها من هذه الفئة أو تلك وأياً كان الأمر : فلا بد من شيء من البعد بين الكاتب وما يصوره من أحداث ، لأن الأحداث التاريخية « الخالية » تجعل الكاتب يصور واقعاً جريئاً ، لا يقتاره إلى البعد الزمني ، ومن ثم فإنه لا يمكنه أن يصور هذه الأحداث بغير انفعال ، ولقد يقلل هذا من قيمتها ، كما أنه يضطر إلى إسقاط أدق التفاصيل ، والاكتفاء بالتلميح ، حتى لو أدخل تغييراً عن الأحداث أو غير أسماء الشخصيات . وأهم مشكلة يواجهها هذا النوع من الروايات هو الاختيار بين أمرين : جعل الأحداث التاريخية مجرد خلفية ، وإبراز المفارقات الفردية ، أو الإقلال من هذه المفارقات ما أمكن ، وإظهار الحدث التاريخي فقط . بعبارة أخرى ، القضية المطروحة هي العلاقة بين الدراسة النفسية والتاريخ ، أو العلاقة بين العام والخاص .^(٢١)

• • •

وه الزينى بركات ، رواية - لارواية تاريخية - كتبها جمال الغيطاني في عام ١٩٧٠ - ١٩٧١ ، أي بعد وفاة جمال عبد الناصر مباشرة . وتتناول هذه الرواية أحداثاً وقعت في عهد السلطان قنصوه الغوري ، منذ عام ٩١٢ هـ حتى هزيمة مصر في معركة مرج دابق ، واحتلال العثمانيين لها في عام ٩٢٢ هـ (١٥١٧ م) واشككة أو القول بالمأثور الذي تقع عليه عين القارئ عندما يفتح الكتاب لها دلائها : ولكل أول آخر ، ولكل بداية نهاية . أي إن مضمون الرواية يغطي حقبة زمنية محددة ، قد تكون تكراراً لحقبة مماثلة سبقها ، أو إعلاناً عن حقبة مماثلة لاحقة لها ، لكنها ، على أية حال ، تقع « الآن » ، في زمن الرواية ، بين حطين. تنطلق الأحداث من تاريخ معين : رجب ٩٢٢ هـ (أغسطس - سبتمبر ١٥١٧ م) وتتابع التواريخ على النحو الآتي ١٠ ، ٨ ، ١٤ ، شوال ، و ١٧ ، ٧ ، ذي القعدة عام ٩١٢ هـ ، ثم أول محرم عام ٩١٣ هـ ، ثم رجب عام ٩١٤ هـ ، ثم ذو القعدة عام ٩٢٠ هـ ، ثم جمادى الأولى . ١٥ شعبان عام ٩٢٢ هـ مرة أخرى . وإذن فحركة الزمان في الرواية دائرية ، تنتهي إلى النقطة التي بدأت منها وهي إن كانت توحى بشيء فإمّا توحى بالاستمرارية والتكرار ، بالرغم من وجود نهاية لرواية « الزينى بركات » ويتأكد هذا من احباب الشكلى ، حيث تبد الرواية بمقتطف من مشاهدات الرحالة الإيطالي ف. جاني ، وسبب أيضاً بمقتطف من مشاهداته

وتنطلى « الزينى بركات » بفترة زمنية محددة : ٩١٢ هـ - ٩٢٢ هـ لكن القارئ لا يلبث أن يدرك أن الكاتب يتوقف عند سنوات بعينها ،

المرسى « مونيسكيو » كتب « الرسائل القلوسية » لينقد فيها بعضاً من عادات عصره ، لكنه اختار لذلك بلداً بعيداً وأسماء غريبة - « وريك » و « ريك » - تستر وراءها يقول ما يشاء دون أن يتعرض لمساءمة . وكذلك « هولتير » ، فقد نشر الجزء الأكبر من كتاباته ، لانضادية الساحرة في خارج فرنسا ، لكي لا يتعرض لبطش السلطات هذا فضلاً عن أن كثيراً من الكتاب رأوا أعمالهم تُمنع وتصادر . لا شيء إلا أنها تصرف على الفور الخسوس . كما يقال : مسرحية مولير « طرطوف » بُعثت عدة مرات ، وأثارت ضجة في بلاط لويس الرابع عشر . والكاتب المسرحي « بومارشيه » كافع مدة طويلة إلى أن تمكن من عرض مسرحيته « رواج فيجارو » ، حيث يسخر الخدم من السادة ، ويجعلون منهم أصحاباً يتسلون بها . بل إن « ج . فلوير » ، و « ش . بودلير » من بعده . قد مثلا أمام المحكم للدفاع عن عملها « هدام بوفاري » و « زهور الشر » وفي فرنسا المحتلة في أثناء الحرب العالمية الثانية ، حث الكتاب الشعب الفرنسي على المقاومة بصياغتهم أعمالاً لا تتحدث عن الوضع الراهن مباشرة ، لأن هذا كان غير ممكن ، بل تتحدث عنه بطريقة غير مباشرة ، وذلك بالرجوع إلى الأسطورة الإغريقية . ولعل أشهر مثالين في هذا الصدد هما مسرحية « سارتري » « الدهاب » ، التي بُعثت فيها « أوريس » ، ليخلص المدينة من العتات ، ومسرحية جان آوى « أنتيجون » ، التي أكدت مؤلفها طابعها المصري بارتداء أبطالها ملابس معاصرة . ولم يفت المتعرج الفرنسي أن يهمل من خلال رقص البطة لحل الوسط الذي يقترحه عليها الملك كريبون ، ما أراد أن يوصله إليه الكاتب

ويتضح من هذه الأمثلة أن الكاتب لا يتمكن دائماً من قول ما يريد مباشرة ، خصوصاً إذا كان هذا القول يحسّ وضعاً قائماً تحرم السلطة على ألا يُمنس . ومن ثم يتخذ بالعمل الأدبي إلى زمان آخر أو مكان آخر .

والرواية التي تنتقل بنا إلى زمان آخر وتبحث شخصياته - سواء رادت الربط بين الماضي والحاضر أم لا - قد انغلقت في أوروبا شكلاً يكاد يكون كاملاً مع والتر سكوت ، و « لوليتا » ، و « أناتول فرانس » ، و « هيجو » ، الخ . ووصفت بأنها « تاريخية » . وقد تحدث عنها ج . فوكاش حديثاً نظرياً في كتابه « الرواية التاريخية »^(٢٢) الذي يعد مرجعاً أساسياً في هذا الموضوع . وقد اتخذت الرواية التاريخية أشكالاً متعددة ، منها ما حاول بحث حقبة تاريخية في أمانة ودقة ، ولم يجاوز هذا الإطار المحدود ، واهتم في المقام الأول بالتتابع الزمني ، ومنها ما بحث التاريخ الماضي لكي يجري عملية إسقاط على الحاضر ، بغية نقد هذا الحاضر وتغييره ، ومنها ما انطلق من الواقع التاريخي وحوله إلى خيال صرف . وأياً كان نوع رواية تاريخية ، فهي مقيمة بالأحداث والشخصيات ، وهي تستقر إلى الحرية في التعامل معها . هل يمكن أن يجعل من ناليون الأول إنساناً جدياً مستكيناً ؟

لكن الكاتب الروائي يتمتع بحرية مطلقة عندما يجعل التاريخ مادة لكتابه . وهناك فرق لا يُستهان به بين الرواية التاريخية والرواية التي تستمد مادتها من التاريخ . ومن المخاطر التي تتعرض لها هذه الأخيرة

البلاد : والقاهرة على وجه التحديد : « القاهرة الآن رجل معصوب العينين ، مطروحاً فوق ظهره ، ينظر قلراً عقيماً » (ص ١٦) ولكل في انتظار أمر قد يأتي عد أو بعد عد . ويجرد الرحالة حائقي بضاً به أصعب مرتين إلى الزبي بركات بن موسى ، متول حصة القاهرة ، وصاحب للنائب العدة ، وللشول عن حفظ الأمن والنظام . كما أن تعرف من خلاله بالزبي بركات ، الذي يصمه لـ . مركز عن حواب شخصته التي ستلعب دوراً رئيسياً في الأحداث . عن الحو كلى رأيت الزبي ينزل بصره . يناقش باعة الخلوى ، والأجبان ، واليفس ، يقف طويلاً مع العلاجات بالعات الدجاج والإوز والأرانب والبط ، يسهر الأصناف بصره ، يجوس المخابئ في المدينة . أعرف رهاء الناس عنه ، حبيب له ، ... رأيت رجلاً كثيرين ... لكن لم أر مثل يرق عينيه ، لمعها ، خلال الحديث لصبقان ، حائقي فط في سواد ليل ، عيناه خلفتا لتتعدا في حساب البلاد لشهالية ، في علامها ، عبر صمها المطبق . لا يرى الوجه . والملاح ، إنما ينقل إلى قاع الجمجمة ، إلى خلوع الصدر ، يكشف عنها من الآمال . حقيقة الشاعر . في علامه ذكاء براني ، بغاضه عبيه فيها رقة وطية لدى الروح منه ، في نفس الوقت بحث الرهبة ... (ص ١١) . أما المعلومات التي يحصل عليها الرحالة ، فتشغل بيه شغف . وبدء يانه يستخدم كلمة « قبل » ، باستغاه إلى الدس وأحاديثهم

وتحمل المقطعات تواريخ مختلفة ، تتفق والرحلات التي قام بها جانتي : كما أنها مقسمة إلى بنود : (أ) ، (ب) ، (ج) . ويرجع المقطع الثاني إلى عام ٩١٤ هـ ، حيث قام جانتي بأولى رحلاته إلى مصر ، ويرجع المقطع الثالث إلى عام ٩٢٠ هـ ، ويشير إلى قدوم جانتي إلى مصر في عام ٩١٧ هـ ورحيله وعودته إليها بعد ثلاث سنوات ، وتعلمه لغة البلاد . أما المقطع الأخير (عام ٩٢٣ هـ) ، فيتحدث عن القاهرة بعد غزو المغنيين البلاد بعام واحد : « لم أر مدينة مكسورة كما أرى الآن » . (ص ٢٣٩)

وعندما يهبط ج . الغيطاني إلى جانتي بحمة السرد ، ويحدث بضمير التكلم « أنا » وفيها هذا هذا ، يتحدث الراوي - الغيطاني نفسه - بصيغة العائب ، وينظر إلى الشخصيات من الخلف : « معنى أنه يرصد حركتها وأفعالها ، ويعرض في أعقابها ، ويمرق السر التي تعمل بين ما تحببه وما تبهه ، بين مظهرها وسوهرها وموقف هذا الراوي يحمله حليماً بكل شيء ، لا يحس حبه شيء ، والقارئ إنما يرى كل شيء من خلاله ، لا من خلال أقوال الشخصيات وأفعالها ، فهمة ، باختصار ، هي لعبة الأمور والكشف هب

ووجود اثنين من الرواة ، أحدهما من الخارج ، والآخر من الداخل » ، يفسح المجال للمقارنة بين رؤيتين للحدث الواحد . وم يصور الكاتب هذا التكنيك عليه وعلى الرحالة جاني ، بل جعل الشخصيات المختلفة تتفاعل مع الحدث الواحد بطرق مختلفة . بل متناقضة أحياناً . ونسوق مثلاً لذلك حادثة القوايس ، عندما قرر الزبي إنارة الشوارع والمروب بالقوايس ، فقد قان قاضي الحمية إن « القوايس تطرد الشياطين ، وتثير المسالك في الليل للغرباء ، وتمنع

وأحياناً صد شهور أو أيام بعيداً . فهو يتوقف طويلاً عند الأحداث التي شهدتها أعوام ٩١٢ هـ ، ٩١٣ هـ ، ثم يعبر بنا إلى عام ٩٢٢ هـ ، أي إن هناك ثغرة زمنية ، تقترب من ثمانى سنوات ، لا يقول عنها الكاتب شيئاً . إدد : هناك تركيز على السنوات الأولى التي تنطلق منها الأحداث ، وتشامت وتتعد حلالها ، ثم فترة توقف يشير خلالها من الأحداث إلى استتباب الأمور . ظاهرياً على الأقل ، تتلاحق في إثرها لأحداث . وتأتي النهاية المناوية التي أعلنت عنها ومهدت لها السنوات الأولى .

وول سزال يطرح هو بلا شك : هل التزم جمال الغيطاني بالتاريخ ؟ وإلى أي مدى ؟ والقارئ العربي عامة ، والمصري خاصة ، لا يسهه إلا أن يرد بالإيجاب : فالزبي بركات ، الشخصية الرئيسية في الرواية ، شخصية حقيقية في تاريخ مصر ، عاشت في عهد السلطان العوري . ويعتمد الغيطاني في تصويره له على كتاب ابن ياس تاريخ مصر المشهور بيدائع الزهور في عجائب الدهور^(٣) ، كما يعتمد على مؤرخين عرب آخرين ، مثل المقرئ والمقرئ ، في نقله للأحداث التاريخية وسياة اليومية آنذاك . إذن فقد توخى الغيطاني الدقة التاريخية . وكان أميناً في تصوير حياة الناس في القاهرة المائيك من حيث عاداتهم وتقاليدهم ومشكلاتهم (مثل احتكار بعض السلع الضرورية كالخبز والخيار) وأفراحهم ، وإطلاق القاريد . وإعطاه البقشيش ، وحياة الماوريين في الأزهر ، ارتياد المساجد والمقامى وبيوت الخبيثة إلح . ولكن الدقة هنا لا يصاحبها المصاحبة والجمود بل تتحول إلى مادة حية ، يقدمها الكاتب في إيقاع يسرع أو يبطئ وفقاً لمطالبات الموقف . وباختصار أقول : يحس القارئ بشكوة مصرية صرف تتحلل انفس ، وتغد آثارها إلى القاهرة اليوم

ويقدم الغيطاني بعض النصوص على أنها مقتطفات من « مشاهدات » الرحالة البندقي لياسكونتي جانتي ، الذي زار القاهرة أكثر من مرة في القرن السادس عشر ، في أثناء طوافه بالعالم . ونصوص المقطعات جزء من سجله لرحالة وهي مجرد إطار للمقاطع السردية الأخرى المكونة للنص . ولختيار رحالة « أجنبي » يمكن من النظر إلى الأحداث نظرة موضوعية ما أمكن . فجانتي بوصفه عربياً على البلاد ، يستطيع أن يرى ما طراً عليها من تغير بين رحلة وأخرى ، أي إن رؤيته رؤية « من الخارج » ، ووجهة نظره وجهة نظر مشاهد لا يشارك في الأحداث ولا تمكس آثارها عليه . وهذا المشاهد « الخارجى » يقوم بدوره ذلك الراوي الذي تحدث عنه بعض النقاد أمثال ج . جيبيت ، ورولان بارت ، وت . فودوروف . وهو أنه يبنى الكاميرا التي تتوقف عند مشهد بعبه وتسجله ، لكن ، في لختيار « الكادر » و « الزاوية » يمثل الحجاب انداق من مشاهدات جانتي ، وهو انطباعات متفرقة تعد بعيداً - ولو مقتضباً - على الأحداث .

ويرجع أول تسجيل لمشاهدات الرحالة البندقي إلى عام ٩٢٢ هـ ، بعد الحزيمة التي وقعت حقاً وإن لم تكن قد أعلنت لأهالى القاهرة بعد . ومعنى هذا أن الرواية تبدأ من النهاية ، وتبج نكيك « الفلاش باك » . ويقول المقطع إن جواً من الانتظار والتوق يسود

مهايك الأمراء والمنسحر من الفجور في الليل على الخلق الأبرياء» (ص ١٠٠). لكن قاضي القضاة قال: «سجل قاضي الخليفة سابقة خطيرة لم تحدث من قبل، خالف وأبنا... قال... لا... وهذا حدث مهول». (ص ١٠١). ورؤى الشخصيات تسير في خطوط متوازية لا يفصل الكاتب إحداها عن الأخرى، وهذا ما يجعل القراءة «مفتوحة» دائماً. ويذكرنا هذا الأسلوب بالتكليف الذي يتبعه ب. برخت في مسرحياته، عندما لا يستخلص من الأحداث درساً معيناً، بل يكتس «بافتراح» خاتمة قد يضلها المخرج أو برصها.

وعاباً ما يعدد الفطاني في سرده للأحداث وحديثه عن الشخصيات إلى التقرير البحث، الخالي من التعليق. أما هذا التعليق فيستخلصه القارئ من مجاور عناصر السرد ذاته. وهذا السرد التقريري أقرب ما يكون إلى كتابة التاريخ ذاته، لكن كثرة استخدام المؤلف للعمل المضارع يضفي على النص طابعاً ديناميكياً أكيداً، ويجعل منه شريطاً سبجالياً تتابع مشاهدته في عرض حاضر آلي.

وبتأكيد الطابع التسجيلي لرواية «الزبي بركات» يفتوح الكاتب النداءات والتفاريق السريية، والقرارات السلطانية. بين فقرات النص عدد انداءات سبعة عشر. وهي لا تقتصر على نشر الخبر، بل تعلق عليه بكلمة أو جملة. والمنادي يديع للخبر دائماً وفقاً لوجهة نظر الحاكم أو من يتولى السلطة. وعلى سبيل المثال، يصف النداء رقم (١) الوجه إبن بن أبي الحرد بأنه «المكرم ابن المكرم»، الذي أذاق عباد الله الفقر المساكين الأولياء أروانا شى من الظلم. (ص ٦٤). أما الزبي بركات، فيقول النداء رقم (٢) عنه إنه «مغفل تعاليم الشريعة»، وحافظ حقوق الناس، وخادم السلطان. (ص ٧٤) هذا وتعدد النداءات لأولى محسن الزبي الذي يحاول أن يرفع الظلم عن الناس: «كل من وقع عليه ظلم من أى كبير أو صغير.. فليتوجه إلى الزبي بركات لاسترداد ما ضاع من حقه». (ص ٨٨). لكن، سرعان ما تتقل النداءات من السلبية إلى الإيجابية، ابتداء من النداء رقم (٦) الذي يحث الناس على الاشتراك في تمديب علي بن أبي الحرد، الذي حكم عليه السلطان بالإعدام ضرباً بالأكف: «سيرفص طوال الطريق كما ترفص النساء، المصروه، المصروه، كلما كف...» (ص ١٢٠). وتتابع النداءات في يفتاح سريع كلما رادت أهمية الأخبار التي تحملها. فعندما يتولى الزبي بركات مهام منصبه، تتوالى النداءات على مدى صفحات أربع، معلنة عن شق باعة رودوا في الأسعار، أو أناس روجوا الإشاعات، أو اتصلوا بالعدو المتأبلي. وفي النهاية، يدعو النداء أهل مصر إلى الجهاد، ثم إلى الاستكينة. ومهما كان الخبر فإن النداء تصدره دائماً الصارة لتعلبية: الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، لكنه لا يخلو من التهديد باستنق أو العقاب الشديد. وبشرة الأخبار الإداية، أو التليمريرية، والحريدة، هي للقبائل «العصرى» للنداءات المملوكية.

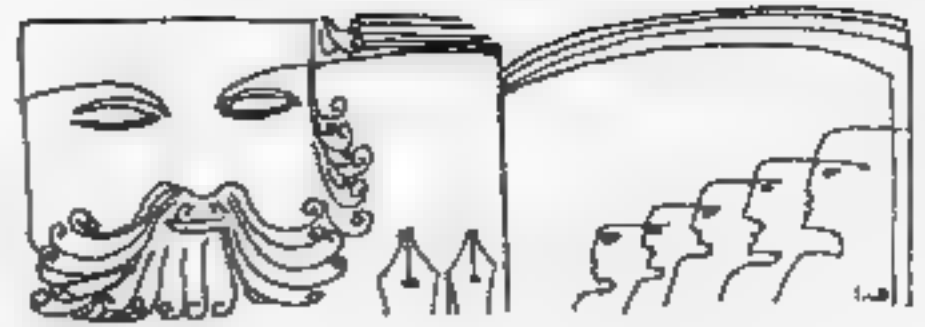
كلمة أخيرة، فإن للنداء والمنادي أهمية خاصة في عالم البصاصين - «حزب العادة»... قد يتبع جميع المنادين كبار البصاصين - تُرسل إليه نصوص النداءات، طريقة نشر الحادثة أو الخبر قد يتبع عنها

أمر جسام، بل إن كبار البصاصين يسه ضرورة لحسن المنادين عند نقل خبر عينه. أو تصنع الحزن والفتور لحظات شره. كلها عوامل تؤثر في الخلق. (ص ٥٢). ومن هنا ندرك أهمية زكريا بن راضي عندما ينهى إلى علمه أن الزبي بركات يستخدم منادين لا يتبعونه، ولا يحرصون نرقاته. ولا تخلو القرارات والتفاريق من الآيات قرآنية، إذ يصدر قرار تعيين الزبي بركات هذا النص القرآني. «ولتكن لكم أمة يدعون إلى الخير، ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر». كدنت تبدأ الرسالة المقدمة من زكريا بن راضي إلى مؤتمر البصاصين المعقد في القاهرة بآيات قرآنية وأقوال للرسول: «من كان يؤمن بالله واليوم الآخر، فليقل خيراً أو ليصمت». (ص ١٩٢). صحيح أن هذه النصوص جزء من لغة ذلك العصر، كما كانت المساجد أماكن يجتمع فيها الناس، لكن ذكرها في هذا السياق له دلالة معينة. إذ إنها تتناقص أساساً مع هذا السياق، إذ إن من يستخدمونها لا يهتمون «بقيم» الدببة، لا في حياتهم ولا في سلوكهم. إن هذه النصوص مجرد أدوات يلجأ إليها من يتظاهرون بالتق والورع لتسهيل القوم

وقد قسم الكاتب روايته إلى ستة أجزاء - «سراقات» - يعمل بعضها عنواناً يعمل عن مضمونه. ويعمل عنوان الجزء الأول عن فترة انتقال بين عهدين، عهد علي بن أبي الحرد وعهد الزبي بركات. وتزد في عنوان الجزء الثاني كلمات تشير إلى ما سيحدث الزبي من ربيع «شروق نجم الزبي بركات»، وثبات أمره، وطلوع معده، واتساع حظه... (ص ٦٣) ويختص اسم الزبي من الجزء الثالث، الذي يذكر وقائع حبس علي بن أبي الحرد. ومعنى المناويز في الجزء من الرابع والخامس، ولا تعود إلى الظهور إلا في الجزء السادس والأخير، حيث نجد إشارة إلى مكان «قرية كوم الجارج»، حيث عاش الشيخ أبو السعود ومات. وجدير بالملاحظة أن الأجزاء الثلاثة الأولى تشغل ١٦٠ صفحة من النص، في حين تشغل الأجزاء الثلاثة الأخرى ثمانية عشرة صفحة فقط. ويحتمل أن يكون الخبر للمادى مقابلاً للتركيز الزماني على السنوات الأولى من تولي الزبي بركات - كما أسلفنا -، وأن يكون خبر آخره من الرابع والخامس من المناويز علامة على السنوات الثلاث التي استقطبها الكاتب لظهورها من الأحداث الجديدة.

ويتكون كل جزء من عدد من الفقرات، أهمها تلك الفقرات السردية التي تحمل اسم شخصية من الشخصيات. ويحتل مكان الصدارة معبد المحمدي، يسه زكريا بن راضي. ويسبق فقرتين فقط اسم عمرو بن العلوي. وليست هناك فقرات يسهها اسم الزبي بركات، إلا في القليل النادر. وإلى جانب أسماء الشخصيات، يُذكر اسم مكان بعينه. مثل كوم الجارج، قبل فقرات عدة من السرد. وتراجع اسم الزبي، في الوقت الذي يبرز فيه اسم القرية التي يسكنها الشيخ أبو السعود، يشير إلى العلاقة الواضحة بين الطرفين. في النص لا يتوقف الحديث عن الزبي بركات. والقرية - واسمها كدية عن الشيخ الراشد الناسك - تلعب دوراً مصيرياً في حياة الزبي، مادام الشيخ، ساكناً، هو الذي يعمل قرار تعيين الزبي سبجالياً. إنه الوحيد الذي يستطيع أن يقتنه بقبول السلطة، وهو أيضاً الذي يتدخل في النهاية لإنقاذ المسلمين منه

إلا في أمرين : إقناع الزبي بقبول المنصب ، وتأديبه . « يا كلب .. لماذا عظم للمسلمين ؟ لماذا تهيب أموالهم ، وتقول كلاماً تنسبه إلى ؟ » (ص ٢١١)



والشخصيات كلها من الرجال - الشخصيات النائية ثانوية ، تختل بمجرد انتهائها من الدور الذي رسم لها - اللذين يتناولون إلى ثلاثة أجيال : الشيخ أبو السعود . وهو أشبه بشخصية أسطورية لا عمر لها والثاني الناصح : الزبي بركات وذكريا بن راضي ، والثالث الشاب : سعيد وعمرو . أما ما نملكه كل مجموعة منهم ، فهو على التوالي : الحرية الواسعة والتوفيق على أسرار الكون : السلطة ، والعلم . وكما يتفق سعيد وعمرو في السر ويطلب العلم . يتفقان أيضاً في حب شخصية سائبة لأول يعشق « سماح » ابنة الشيخ ربحان ، والثاني يظل أسيراً لحبه لأنه يكن كلاهما يفتقد محبته . وفقدانه إياها يمهّد لفقدانه الحياة ذاتها ولا يعمر الأخير الشخصية الخيالية : الشعب المصري بأسره .

وهذه شخصيات لا نختار إلى العمق السيكولوجي . لكن تعييفها يركز على الجانب الذي يترى الحدث ويحلّسه . المؤلف قد حرص لكاتب على تأكيد العلاقة بين مختلف الشخصيات . ونمل أنصل مسج دراسية هو « عظم الأفعال » لدى وصمه جريئاً ^(١١) الشيء المطلوب هذا هو السلطة بالنسبة للزبي بركات ، إنه يطمح لنفسه ، في حين يطمح شيخ أبو السعود إياه من أجل الشعب المصري ، وبعاونه في هذا ذكريا بن راضي وعميله عمرو . بل الشعب المصري كله . في حين يقف سعيد الجهمي والشيخ من موقف المعارضين ، عندما تقترب النهاية معط . أما زكريا ، فيملك السلطة ، التي يحمدها ظاهرياً لخدمة السلطان ، في حين كانت لخدم في الواقع أغراضه الشخصية ورحته في الاحتفاظ بمنصبه ، ويساعده على ذلك جيش البصاحين المشين في كل مكان ، يتقدمهم مقدم البصاحين الذي يحمده بدوره عمرو بن العلوي . وللمعارض هنا هو الناس جميعاً ، الذين يحشونه ولا يحبونه ، لكنها معارضة كامنة لا تظهر إلا قرب النهاية . إذن ، يتمم الزبي وذكريا في طلب السلطة أو الرعية في الاحتفاظ بها ، كما أنها يتفان المساعدة على نطاق واسع ، في حين يقوم بدور المعارض فرد أو اثنان ، أو جماعة لا تفصح عن نفسها . ومن ثم كان الصراع بين الزبي وذكريا ، ذلك الصراع الذي ينتهي بانتصار الزبي بالخدعة والإيهام

أما سعيد الجهمي . فيطلب « سماح » التي يحبها لنفسه ، يريد أن يتزوجها وهي نفسها تساعده على ذلك ، لكن الأب يعارض هذا الحب ويزوجها شخصاً آخر وعلى مستوى آخر ، يرعب زكريا راضي في تجريد سعيد لحساب دولة البصاحين ، لكن معارضة سعيد للمكرة تجعل زكريا يرعب في تقديره لسموت ، يساعده في ذلك عمرو بن العلوي وموقفه من بريي موقف منبر ، فهو الوحيد - إلى جانب الشيخ أبي السعود - الذي يتعلل . كل تقدمت الرواية ، من مساندة الزبي إلى مناصته وصيح أمره . ^(١٢) والشيخ أبو السعود يقف من كل هذا موقف المتفرج ،

وحدير بالذكر أنه لم يكن هناك من يعارض الزبي إلا ثلاثة المرأة المبهولة التي تصرخ في وجهه وهو سائر في حوكة ، بعد توليه منصب الحجة مباشرة : « يا لقم يا بن اللثيمة ! » وسعيد الذي يتهمة بالكلب بصوت عال في نهاية الرواية ، والشيخ أبو السعود الذي يسبه ويطلب من دراويشه صبره بالتمال . لكن التوقيت يلعب في هذا الصدد دوراً حاسماً . فصرخة المرأة تضج في الفضاء ، لأنه ما من أحد كان يعرف الزبي بعد ، ووعي كل من سعيد والشيخ أبي السعود بحقيقة الزبي يأتي متأخراً ، بعد فوات الأوان ، بعد أن يكون أمر الزبي قد استعمل وأصبحت الفرقة وشيكة . وقبل أن ينهي من الحديث عن الشخصيات ، يشير إلى بناء حال العياني بروايته بناء محكم . وربطه الموقف بين العام والخاص ، بين مشكلة الأفراد ومشكلات الجماعة . فعب سعيد لسماح ، وحليم مقاومته لزوجها من آخر ، أو بالأحرى اغتصاب رجل آخر لها ، يمثل صورة مصغرة من موقف كل من الشعب المصري الذي يحب بلاده بلا شك ، لكنه يظل متصبداً إلى أن تحمل الكارثة وتحدث الخزيمة ، وتطأ أقدام الغزاة أرضها المقدسة . والشيخ أبو السعود صه كان يمثل سلطة روحية يلتفت الناس حوفاً ، وكان يمسك في الواقع برمام الأمور أكثر من السلطان نفسه ، لكن حياة الرهد ولست نجعله يقف موقف المتفرج إلى أن تصبح البلاد .

يقول جمال العياني : « منذ فترة بعيدة ، شرعت بضرورة خلق أشكال فنية للرواية تعتمد عناصرها من التراث العربي ، وربما كان السبب الكامن وراء كل ذلك الاهتمام المبكر منذ فترة بعيدة بالتاريخ . وشأن في منطقة القاهرة القديمة المزدهمة بالأسبنة والمساجد والبيوت » . ^(١٣) ولقد وفق حقا إلى خلق هذا الشكل الفني المبتكر عندما كتب « الزبي بركات » وجعل التاريخ مادتها ، وحرف كيف يربط بين الماضي والحاضر . فنحن نشاهد معه كيف يصنع التاريخ في عهد السلطان العوري . الشعب المصري يرضى بحاكم لا يعرف أصله ولا فصله ، بل يهمل له ويصنف . والحاكم يقدم الوعود في شكل برنامج عمل أو عقد اجتماعي عند توليه السلطة ، لكنه لا يلتزم به ، بل على عكس ذلك ، يستغل أسوأ استغلال . لقد وعد باستخراج أموال المسلمين من الأمراء ، وما هو ذا يستخرج الأموال من المسلمين أنفسهم ، لحساب السلطان ، على حد قوله . ومع هذا ، فهم راضون طائعون . وموقعهم السيئ هذا نتيجة حتمية للحرف الذي أصبح جزءاً لا يتجزأ من شخصيتهم ، نتيجة لسلط زكريا بن راضي على كل صغيرة وكبيرة في حياتهم العامة والخاصة ، وبث آذان صائته في كل شبر من البلاد . لذا ، فقد الناس تقمير بأنفسهم ، وأصبحوا عاجزين ، متعرجين ، غير قادرين على الفصل والمشاركة في صنع التاريخ ، تاريخ حياتهم الخاصة ، وحياة بلادهم . لكن ، هل الامتكانة هي السبيل الوحيد ؟ لا ! لكن زكريا بن راضي المكروه ، الذي ينصب كل جهده في جعل المصالح « محبوباً من الناس » ، يشهر في وجه من لا يسير مع القطيع ملاح السجون التعسفي

والتعذيب ، تعذيب الروح وتعذيب الجسد في أشنع صورهما : « زكريا يحبس خلق الله ، زكريا لديه سجن تحت يته . ترى كم من الأرواح أرقى ؟ أى الطرق سلك في تعذيب أجساد خلقها الله ؟ كل من أمسكهم زكريا مساكين ، أرواحهم بريئة ، لم يخن ذنباً ، لم يتأمر أصحابها ، لم يسرق بعضهم ، لم يقل سباً في طريق عام عبد أمير أو كبير . » (ص ٣٣) وفيما يلي مثال لمشاهد التعذيب التي تزرع بها الرؤية : « زكريا لا يلقى انقياس هنا . يلقى في الطرف الآخر البيت . يحيى مبروك . يفتك قيود الخبوس المطلوب . يصب عليه عذبة . ينفذ بحربة قصيرة في ضلوعه . في النهاية يقف أمام زكريا . يلقى السكون بلا عذش فيتزايد رعب السجن . لا يدري من أين تجيئه الضربة . وبعد لحظات تطول أو تقصر . يجد زكريا فجأة يده . يلمس كتف السجن . غالباً ما يلمسها برفق ، على مهل . يتألم . كثيرون لم يحمثلوا المفاجأة والمباغلة الخفية . اللبنة كيطل الأضواء . يسقطون مضطرباً عليهم ، ترفع العصبة عن العينين في البداية تترقق ابتسامة هادئة كنار قرب انطفائها ، يمضي وقت ، ترتفع صرخات وعيق وآلام ... » (ص ٢٩) . هكذا تحولت مصر كلها إلى سجن كبير . وتنتهي حياة سعيد ، الثمرد الذي يرجع صوته ويقول للزبي « كذاب » ^١ ^٢ ^٣ ^٤ ^٥ ^٦ ^٧ ^٨ ^٩ ^{١٠} ^{١١} ^{١٢} ^{١٣} ^{١٤} ^{١٥} ^{١٦} ^{١٧} ^{١٨} ^{١٩} ^{٢٠} ^{٢١} ^{٢٢} ^{٢٣} ^{٢٤} ^{٢٥} ^{٢٦} ^{٢٧} ^{٢٨} ^{٢٩} ^{٣٠} ^{٣١} ^{٣٢} ^{٣٣} ^{٣٤} ^{٣٥} ^{٣٦} ^{٣٧} ^{٣٨} ^{٣٩} ^{٤٠} ^{٤١} ^{٤٢} ^{٤٣} ^{٤٤} ^{٤٥} ^{٤٦} ^{٤٧} ^{٤٨} ^{٤٩} ^{٥٠} ^{٥١} ^{٥٢} ^{٥٣} ^{٥٤} ^{٥٥} ^{٥٦} ^{٥٧} ^{٥٨} ^{٥٩} ^{٦٠} ^{٦١} ^{٦٢} ^{٦٣} ^{٦٤} ^{٦٥} ^{٦٦} ^{٦٧} ^{٦٨} ^{٦٩} ^{٧٠} ^{٧١} ^{٧٢} ^{٧٣} ^{٧٤} ^{٧٥} ^{٧٦} ^{٧٧} ^{٧٨} ^{٧٩} ^{٨٠} ^{٨١} ^{٨٢} ^{٨٣} ^{٨٤} ^{٨٥} ^{٨٦} ^{٨٧} ^{٨٨} ^{٨٩} ^{٩٠} ^{٩١} ^{٩٢} ^{٩٣} ^{٩٤} ^{٩٥} ^{٩٦} ^{٩٧} ^{٩٨} ^{٩٩} ^{١٠٠} ^{١٠١} ^{١٠٢} ^{١٠٣} ^{١٠٤} ^{١٠٥} ^{١٠٦} ^{١٠٧} ^{١٠٨} ^{١٠٩} ^{١١٠} ^{١١١} ^{١١٢} ^{١١٣} ^{١١٤} ^{١١٥} ^{١١٦} ^{١١٧} ^{١١٨} ^{١١٩} ^{١٢٠} ^{١٢١} ^{١٢٢} ^{١٢٣} ^{١٢٤} ^{١٢٥} ^{١٢٦} ^{١٢٧} ^{١٢٨} ^{١٢٩} ^{١٣٠} ^{١٣١} ^{١٣٢} ^{١٣٣} ^{١٣٤} ^{١٣٥} ^{١٣٦} ^{١٣٧} ^{١٣٨} ^{١٣٩} ^{١٤٠} ^{١٤١} ^{١٤٢} ^{١٤٣} ^{١٤٤} ^{١٤٥} ^{١٤٦} ^{١٤٧} ^{١٤٨} ^{١٤٩} ^{١٥٠} ^{١٥١} ^{١٥٢} ^{١٥٣} ^{١٥٤} ^{١٥٥} ^{١٥٦} ^{١٥٧} ^{١٥٨} ^{١٥٩} ^{١٦٠} ^{١٦١} ^{١٦٢} ^{١٦٣} ^{١٦٤} ^{١٦٥} ^{١٦٦} ^{١٦٧} ^{١٦٨} ^{١٦٩} ^{١٧٠} ^{١٧١} ^{١٧٢} ^{١٧٣} ^{١٧٤} ^{١٧٥} ^{١٧٦} ^{١٧٧} ^{١٧٨} ^{١٧٩} ^{١٨٠} ^{١٨١} ^{١٨٢} ^{١٨٣} ^{١٨٤} ^{١٨٥} ^{١٨٦} ^{١٨٧} ^{١٨٨} ^{١٨٩} ^{١٩٠} ^{١٩١} ^{١٩٢} ^{١٩٣} ^{١٩٤} ^{١٩٥} ^{١٩٦} ^{١٩٧} ^{١٩٨} ^{١٩٩} ^{٢٠٠} ^{٢٠١} ^{٢٠٢} ^{٢٠٣} ^{٢٠٤} ^{٢٠٥} ^{٢٠٦} ^{٢٠٧} ^{٢٠٨} ^{٢٠٩} ^{٢١٠} ^{٢١١} ^{٢١٢} ^{٢١٣} ^{٢١٤} ^{٢١٥} ^{٢١٦} ^{٢١٧} ^{٢١٨} ^{٢١٩} ^{٢٢٠} ^{٢٢١} ^{٢٢٢} ^{٢٢٣} ^{٢٢٤} ^{٢٢٥} ^{٢٢٦} ^{٢٢٧} ^{٢٢٨} ^{٢٢٩} ^{٢٣٠} ^{٢٣١} ^{٢٣٢} ^{٢٣٣} ^{٢٣٤} ^{٢٣٥} ^{٢٣٦} ^{٢٣٧} ^{٢٣٨} ^{٢٣٩} ^{٢٤٠} ^{٢٤١} ^{٢٤٢} ^{٢٤٣} ^{٢٤٤} ^{٢٤٥} ^{٢٤٦} ^{٢٤٧} ^{٢٤٨} ^{٢٤٩} ^{٢٥٠} ^{٢٥١} ^{٢٥٢} ^{٢٥٣} ^{٢٥٤} ^{٢٥٥} ^{٢٥٦} ^{٢٥٧} ^{٢٥٨} ^{٢٥٩} ^{٢٦٠} ^{٢٦١} ^{٢٦٢} ^{٢٦٣} ^{٢٦٤} ^{٢٦٥} ^{٢٦٦} ^{٢٦٧} ^{٢٦٨} ^{٢٦٩} ^{٢٧٠} ^{٢٧١} ^{٢٧٢} ^{٢٧٣} ^{٢٧٤} ^{٢٧٥} ^{٢٧٦} ^{٢٧٧} ^{٢٧٨} ^{٢٧٩} ^{٢٨٠} ^{٢٨١} ^{٢٨٢} ^{٢٨٣} ^{٢٨٤} ^{٢٨٥} ^{٢٨٦} ^{٢٨٧} ^{٢٨٨} ^{٢٨٩} ^{٢٩٠} ^{٢٩١} ^{٢٩٢} ^{٢٩٣} ^{٢٩٤} ^{٢٩٥} ^{٢٩٦} ^{٢٩٧} ^{٢٩٨} ^{٢٩٩} ^{٣٠٠} ^{٣٠١} ^{٣٠٢} ^{٣٠٣} ^{٣٠٤} ^{٣٠٥} ^{٣٠٦} ^{٣٠٧} ^{٣٠٨} ^{٣٠٩} ^{٣١٠} ^{٣١١} ^{٣١٢} ^{٣١٣} ^{٣١٤} ^{٣١٥} ^{٣١٦} ^{٣١٧} ^{٣١٨} ^{٣١٩} ^{٣٢٠} ^{٣٢١} ^{٣٢٢} ^{٣٢٣} ^{٣٢٤} ^{٣٢٥} ^{٣٢٦} ^{٣٢٧} ^{٣٢٨} ^{٣٢٩} ^{٣٣٠} ^{٣٣١} ^{٣٣٢} ^{٣٣٣} ^{٣٣٤} ^{٣٣٥} ^{٣٣٦} ^{٣٣٧} ^{٣٣٨} ^{٣٣٩} ^{٣٤٠} ^{٣٤١} ^{٣٤٢} ^{٣٤٣} ^{٣٤٤} ^{٣٤٥} ^{٣٤٦} ^{٣٤٧} ^{٣٤٨} ^{٣٤٩} ^{٣٥٠} ^{٣٥١} ^{٣٥٢} ^{٣٥٣} ^{٣٥٤} ^{٣٥٥} ^{٣٥٦} ^{٣٥٧} ^{٣٥٨} ^{٣٥٩} ^{٣٦٠} ^{٣٦١} ^{٣٦٢} ^{٣٦٣} ^{٣٦٤} ^{٣٦٥} ^{٣٦٦} ^{٣٦٧} ^{٣٦٨} ^{٣٦٩} ^{٣٧٠} ^{٣٧١} ^{٣٧٢} ^{٣٧٣} ^{٣٧٤} ^{٣٧٥} ^{٣٧٦} ^{٣٧٧} ^{٣٧٨} ^{٣٧٩} ^{٣٨٠} ^{٣٨١} ^{٣٨٢} ^{٣٨٣} ^{٣٨٤} ^{٣٨٥} ^{٣٨٦} ^{٣٨٧} ^{٣٨٨} ^{٣٨٩} ^{٣٩٠} ^{٣٩١} ^{٣٩٢} ^{٣٩٣} ^{٣٩٤} ^{٣٩٥} ^{٣٩٦} ^{٣٩٧} ^{٣٩٨} ^{٣٩٩} ^{٤٠٠} ^{٤٠١} ^{٤٠٢} ^{٤٠٣} ^{٤٠٤} ^{٤٠٥} ^{٤٠٦} ^{٤٠٧} ^{٤٠٨} ^{٤٠٩} ^{٤١٠} ^{٤١١} ^{٤١٢} ^{٤١٣} ^{٤١٤} ^{٤١٥} ^{٤١٦} ^{٤١٧} ^{٤١٨} ^{٤١٩} ^{٤٢٠} ^{٤٢١} ^{٤٢٢} ^{٤٢٣} ^{٤٢٤} ^{٤٢٥} ^{٤٢٦} ^{٤٢٧} ^{٤٢٨} ^{٤٢٩} ^{٤٣٠} ^{٤٣١} ^{٤٣٢} ^{٤٣٣} ^{٤٣٤} ^{٤٣٥} ^{٤٣٦} ^{٤٣٧} ^{٤٣٨} ^{٤٣٩} ^{٤٤٠} ^{٤٤١} ^{٤٤٢} ^{٤٤٣} ^{٤٤٤} ^{٤٤٥} ^{٤٤٦} ^{٤٤٧} ^{٤٤٨} ^{٤٤٩} ^{٤٥٠} ^{٤٥١} ^{٤٥٢} ^{٤٥٣} ^{٤٥٤} ^{٤٥٥} ^{٤٥٦} ^{٤٥٧} ^{٤٥٨} ^{٤٥٩} ^{٤٦٠} ^{٤٦١} ^{٤٦٢} ^{٤٦٣} ^{٤٦٤} ^{٤٦٥} ^{٤٦٦} ^{٤٦٧} ^{٤٦٨} ^{٤٦٩} ^{٤٧٠} ^{٤٧١} ^{٤٧٢} ^{٤٧٣} ^{٤٧٤} ^{٤٧٥} ^{٤٧٦} ^{٤٧٧} ^{٤٧٨} ^{٤٧٩} ^{٤٨٠} ^{٤٨١} ^{٤٨٢} ^{٤٨٣} ^{٤٨٤} ^{٤٨٥} ^{٤٨٦} ^{٤٨٧} ^{٤٨٨} ^{٤٨٩} ^{٤٩٠} ^{٤٩١} ^{٤٩٢} ^{٤٩٣} ^{٤٩٤} ^{٤٩٥} ^{٤٩٦} ^{٤٩٧} ^{٤٩٨} ^{٤٩٩} ^{٥٠٠} ^{٥٠١} ^{٥٠٢} ^{٥٠٣} ^{٥٠٤} ^{٥٠٥} ^{٥٠٦} ^{٥٠٧} ^{٥٠٨} ^{٥٠٩} ^{٥١٠} ^{٥١١} ^{٥١٢} ^{٥١٣} ^{٥١٤} ^{٥١٥} ^{٥١٦} ^{٥١٧} ^{٥١٨} ^{٥١٩} ^{٥٢٠} ^{٥٢١} ^{٥٢٢} ^{٥٢٣} ^{٥٢٤} ^{٥٢٥} ^{٥٢٦} ^{٥٢٧} ^{٥٢٨} ^{٥٢٩} ^{٥٣٠} ^{٥٣١} ^{٥٣٢} ^{٥٣٣} ^{٥٣٤} ^{٥٣٥} ^{٥٣٦} ^{٥٣٧} ^{٥٣٨} ^{٥٣٩} ^{٥٤٠} ^{٥٤١} ^{٥٤٢} ^{٥٤٣} ^{٥٤٤} ^{٥٤٥} ^{٥٤٦} ^{٥٤٧} ^{٥٤٨} ^{٥٤٩} ^{٥٥٠} ^{٥٥١} ^{٥٥٢} ^{٥٥٣} ^{٥٥٤} ^{٥٥٥} ^{٥٥٦} ^{٥٥٧} ^{٥٥٨} ^{٥٥٩} ^{٥٦٠} ^{٥٦١} ^{٥٦٢} ^{٥٦٣} ^{٥٦٤} ^{٥٦٥} ^{٥٦٦} ^{٥٦٧} ^{٥٦٨} ^{٥٦٩} ^{٥٧٠} ^{٥٧١} ^{٥٧٢} ^{٥٧٣} ^{٥٧٤} ^{٥٧٥} ^{٥٧٦} ^{٥٧٧} ^{٥٧٨} ^{٥٧٩} ^{٥٨٠} ^{٥٨١} ^{٥٨٢} ^{٥٨٣} ^{٥٨٤} ^{٥٨٥} ^{٥٨٦} ^{٥٨٧} ^{٥٨٨} ^{٥٨٩} ^{٥٩٠} ^{٥٩١} ^{٥٩٢} ^{٥٩٣} ^{٥٩٤} ^{٥٩٥} ^{٥٩٦} ^{٥٩٧} ^{٥٩٨} ^{٥٩٩} ^{٦٠٠} ^{٦٠١} ^{٦٠٢} ^{٦٠٣} ^{٦٠٤} ^{٦٠٥} ^{٦٠٦} ^{٦٠٧} ^{٦٠٨} ^{٦٠٩} ^{٦١٠} ^{٦١١} ^{٦١٢} ^{٦١٣} ^{٦١٤} ^{٦١٥} ^{٦١٦} ^{٦١٧} ^{٦١٨} ^{٦١٩} ^{٦٢٠} ^{٦٢١} ^{٦٢٢} ^{٦٢٣} ^{٦٢٤} ^{٦٢٥} ^{٦٢٦} ^{٦٢٧} ^{٦٢٨} ^{٦٢٩} ^{٦٣٠} ^{٦٣١} ^{٦٣٢} ^{٦٣٣} ^{٦٣٤} ^{٦٣٥} ^{٦٣٦} ^{٦٣٧} ^{٦٣٨} ^{٦٣٩} ^{٦٤٠} ^{٦٤١} ^{٦٤٢} ^{٦٤٣} ^{٦٤٤} ^{٦٤٥} ^{٦٤٦} ^{٦٤٧} ^{٦٤٨} ^{٦٤٩} ^{٦٥٠} ^{٦٥١} ^{٦٥٢} ^{٦٥٣} ^{٦٥٤} ^{٦٥٥} ^{٦٥٦} ^{٦٥٧} ^{٦٥٨} ^{٦٥٩} ^{٦٦٠} ^{٦٦١} ^{٦٦٢} ^{٦٦٣} ^{٦٦٤} ^{٦٦٥} ^{٦٦٦} ^{٦٦٧} ^{٦٦٨} ^{٦٦٩} ^{٦٧٠} ^{٦٧١} ^{٦٧٢} ^{٦٧٣} ^{٦٧٤} ^{٦٧٥} ^{٦٧٦} ^{٦٧٧} ^{٦٧٨} ^{٦٧٩} ^{٦٨٠} ^{٦٨١} ^{٦٨٢} ^{٦٨٣} ^{٦٨٤} ^{٦٨٥} ^{٦٨٦} ^{٦٨٧} ^{٦٨٨} ^{٦٨٩} ^{٦٩٠} ^{٦٩١} ^{٦٩٢} ^{٦٩٣} ^{٦٩٤} ^{٦٩٥} ^{٦٩٦} ^{٦٩٧} ^{٦٩٨} ^{٦٩٩} ^{٧٠٠} ^{٧٠١} ^{٧٠٢} ^{٧٠٣} ^{٧٠٤} ^{٧٠٥} ^{٧٠٦} ^{٧٠٧} ^{٧٠٨} ^{٧٠٩} ^{٧١٠} ^{٧١١} ^{٧١٢} ^{٧١٣} ^{٧١٤} ^{٧١٥} ^{٧١٦} ^{٧١٧} ^{٧١٨} ^{٧١٩} ^{٧٢٠} ^{٧٢١} ^{٧٢٢} ^{٧٢٣} ^{٧٢٤} ^{٧٢٥} ^{٧٢٦} ^{٧٢٧} ^{٧٢٨} ^{٧٢٩} ^{٧٣٠} ^{٧٣١} ^{٧٣٢} ^{٧٣٣} ^{٧٣٤} ^{٧٣٥} ^{٧٣٦} ^{٧٣٧} ^{٧٣٨} ^{٧٣٩} ^{٧٤٠} ^{٧٤١} ^{٧٤٢} ^{٧٤٣} ^{٧٤٤} ^{٧٤٥} ^{٧٤٦} ^{٧٤٧} ^{٧٤٨} ^{٧٤٩} ^{٧٥٠} ^{٧٥١} ^{٧٥٢} ^{٧٥٣} ^{٧٥٤} ^{٧٥٥} ^{٧٥٦} ^{٧٥٧} ^{٧٥٨} ^{٧٥٩} ^{٧٦٠} ^{٧٦١} ^{٧٦٢} ^{٧٦٣} ^{٧٦٤} ^{٧٦٥} ^{٧٦٦} ^{٧٦٧} ^{٧٦٨} ^{٧٦٩} ^{٧٧٠} ^{٧٧١} ^{٧٧٢} ^{٧٧٣} ^{٧٧٤} ^{٧٧٥} ^{٧٧٦} ^{٧٧٧} ^{٧٧٨} ^{٧٧٩} ^{٧٨٠} ^{٧٨١} ^{٧٨٢} ^{٧٨٣} ^{٧٨٤} ^{٧٨٥} ^{٧٨٦} ^{٧٨٧} ^{٧٨٨} ^{٧٨٩} ^{٧٩٠} ^{٧٩١} ^{٧٩٢} ^{٧٩٣} ^{٧٩٤} ^{٧٩٥} ^{٧٩٦} ^{٧٩٧} ^{٧٩٨} ^{٧٩٩} ^{٨٠٠} ^{٨٠١} ^{٨٠٢} ^{٨٠٣} ^{٨٠٤} ^{٨٠٥} ^{٨٠٦} ^{٨٠٧} ^{٨٠٨} ^{٨٠٩} ^{٨١٠} ^{٨١١} ^{٨١٢} ^{٨١٣} ^{٨١٤} ^{٨١٥} ^{٨١٦} ^{٨١٧} ^{٨١٨} ^{٨١٩} ^{٨٢٠} ^{٨٢١} ^{٨٢٢} ^{٨٢٣} ^{٨٢٤} ^{٨٢٥} ^{٨٢٦} ^{٨٢٧} ^{٨٢٨} ^{٨٢٩} ^{٨٣٠} ^{٨٣١} ^{٨٣٢} ^{٨٣٣} ^{٨٣٤} ^{٨٣٥} ^{٨٣٦} ^{٨٣٧} ^{٨٣٨} ^{٨٣٩} ^{٨٤٠} ^{٨٤١} ^{٨٤٢} ^{٨٤٣} ^{٨٤٤} ^{٨٤٥} ^{٨٤٦} ^{٨٤٧} ^{٨٤٨} ^{٨٤٩} ^{٨٥٠} ^{٨٥١} ^{٨٥٢} ^{٨٥٣} ^{٨٥٤} ^{٨٥٥} ^{٨٥٦} ^{٨٥٧} ^{٨٥٨} ^{٨٥٩} ^{٨٦٠} ^{٨٦١} ^{٨٦٢} ^{٨٦٣} ^{٨٦٤} ^{٨٦٥} ^{٨٦٦} ^{٨٦٧} ^{٨٦٨} ^{٨٦٩} ^{٨٧٠} ^{٨٧١} ^{٨٧٢} ^{٨٧٣} ^{٨٧٤} ^{٨٧٥} ^{٨٧٦} ^{٨٧٧} ^{٨٧٨} ^{٨٧٩} ^{٨٨٠} ^{٨٨١} ^{٨٨٢} ^{٨٨٣} ^{٨٨٤} ^{٨٨٥} ^{٨٨٦} ^{٨٨٧} ^{٨٨٨} ^{٨٨٩} ^{٨٩٠} ^{٨٩١} ^{٨٩٢} ^{٨٩٣} ^{٨٩٤} ^{٨٩٥} ^{٨٩٦} ^{٨٩٧} ^{٨٩٨} ^{٨٩٩} ^{٩٠٠} ^{٩٠١} ^{٩٠٢} ^{٩٠٣} ^{٩٠٤} ^{٩٠٥} ^{٩٠٦} ^{٩٠٧} ^{٩٠٨} ^{٩٠٩} ^{٩١٠} ^{٩١١} ^{٩١٢} ^{٩١٣} ^{٩١٤} ^{٩١٥} ^{٩١٦} ^{٩١٧} ^{٩١٨} ^{٩١٩} ^{٩٢٠} ^{٩٢١} ^{٩٢٢} ^{٩٢٣} ^{٩٢٤} ^{٩٢٥} ^{٩٢٦} ^{٩٢٧} ^{٩٢٨} ^{٩٢٩} ^{٩٣٠} ^{٩٣١} ^{٩٣٢} ^{٩٣٣} ^{٩٣٤} ^{٩٣٥} ^{٩٣٦} ^{٩٣٧} ^{٩٣٨} ^{٩٣٩} ^{٩٤٠} ^{٩٤١} ^{٩٤٢} ^{٩٤٣} ^{٩٤٤} ^{٩٤٥} ^{٩٤٦} ^{٩٤٧} ^{٩٤٨} ^{٩٤٩} ^{٩٥٠} ^{٩٥١} ^{٩٥٢} ^{٩٥٣} ^{٩٥٤} ^{٩٥٥} ^{٩٥٦} ^{٩٥٧} ^{٩٥٨} ^{٩٥٩} ^{٩٦٠} ^{٩٦١} ^{٩٦٢} ^{٩٦٣} ^{٩٦٤} ^{٩٦٥} ^{٩٦٦} ^{٩٦٧} ^{٩٦٨} ^{٩٦٩} ^{٩٧٠} ^{٩٧١} ^{٩٧٢} ^{٩٧٣} ^{٩٧٤} ^{٩٧٥} ^{٩٧٦} ^{٩٧٧} ^{٩٧٨} ^{٩٧٩} ^{٩٨٠} ^{٩٨١} ^{٩٨٢} ^{٩٨٣} ^{٩٨٤} ^{٩٨٥} ^{٩٨٦} ^{٩٨٧} ^{٩٨٨} ^{٩٨٩} ^{٩٩٠} ^{٩٩١} ^{٩٩٢} ^{٩٩٣} ^{٩٩٤} ^{٩٩٥} ^{٩٩٦} ^{٩٩٧} ^{٩٩٨} ^{٩٩٩} ^{١٠٠٠} ^{١٠٠١} ^{١٠٠٢} ^{١٠٠٣} ^{١٠٠٤} ^{١٠٠٥} ^{١٠٠٦} ^{١٠٠٧} ^{١٠٠٨} ^{١٠٠٩} ^{١٠١٠} ^{١٠}

يذكره إلا منعلاً ، فهو يقول ، على سبيل المثال . «عجبتُ لحال
وملأني به .» يشير باتجاه إنساني عظيم ، لكن ما بال الإنسان فيه قد
تضاءل وهافت حتى صار في ثقافة بعوضة ؟ ما باله يفتي بلا حقوق ،
ولا كرامة ، ولا حماية ؟ ما باله يهكك الحين ، والحقاق ، والحواء ؟
(ص ٣٠) ونتيجة للإغراء في الرؤية الذاتية ، تصح القراءة
ومعقدة ، لا تختمل إلا تفسيراً واحداً

ويمثل التاريخ هـ في ثورة ٢٣ يوليو وموقف أناسها المؤمنين بها
مها . «بعد أكرههم يبدأ التاريخ بالثورة مخففاً وراءه جاهلية مرفوعة
غامضة إهم أباؤها الحقيقيون وقد تدهمهم أصوات معارضة
توحى بيسارية متطرفة أو إخوائية حلوة هامة ، لكنها لا تلبث أن تضع
في المذير الشامل » (ص ٩٩) - خاصة بعد خوضهم تجربة الاعتقال
وهنا ، يمر الوجه المعاصر لتركيا بن راضي ، وجه خالد صغوان - هل
هو محقق ، هل هو مدير سجن ؟ - الذي يمثل «لحظة عمك كل شيء ولا
تخلي عنها خافية » . (ص ٦٨) . فهو يعتقل الشباب الثلاثة - حلمي
حمادة ، وإسماعيل الشيخ ، وريث دياب - ثلاث مرات ، مثلاً يُعتقل
سعيد الخهبي ، وهو في مثل سنهم ، ويخصمهم تجربة واحدة :
لاعتقال التمس ، مرة بتهمة انتماء اثنين منهم إلى جماعة الإخوان
المسلمين - به يشبه في إسماعيل لأنه أعطى قرشاً لبناء جامع - ومرة
بتهمة الشيوعية ، ثم يصرح بهم ، لكن بعد أن يكون السجن قد ترك
فيهم آثاراً لا تمحى . فهو يقتل حلمي حمادة ، وينتهي بإسماعيل الشيخ
وريت دياب إلى الصياع واليأس (تفقد زينب تترهما ، وطعم الحب ،
بل تنحون إلى ما يشبه البعاد ، ويفقد إسماعيل إحساسه بآدميته) وتقتله
بعضه ، وينحول الاثنان إلى «مرشدين » . وتبلغ زينب عن صديقهم
حلمي حمادة ، وتقتله محارماً ، وتخلص كل هذا بقولها : «كنا بشعباًنا
أقرباء لا أحد لقوتنا ، أما بعد الاعتقال فقد اضطرب شعورنا بالقوة ،
وفقدنا الكثير من شجاعتنا ، وثقتنا في أنفسنا وفي الأيام ، واكتشفنا
وجرد قوة مخيفة تعمل في استغلال كل من القانون والقيم الإنسانية ... »
(ص ٨٤ - ٨٥)

هكذا يُطلق سراحهم ، بعد أن تكون حماة الشباب ورائته
وأمانه قد زالت ، يخلفهم ورائهم الحسرة ، و «الخوف » ، في عوس
حربت إلى الأبد .

ويجمل نجيب محفوظ من هذه التجربة خطة تحول جذرية في مصر
شخصياته الشابة ، فهي تنهى إلى الموت ، حقيقياً كان أم مجازياً ، وإد
يذكر الأسباب التي تُرتكب من أجلها هذه الجرائم ضد أبناء الثورة ،
بعيد نجيب محفوظ النظر في الثورة ذاتها ، فهي التي أوجدت - «رمز
القوى المجهولة ، وجواسيس الهواء ، وأشباح النهار » . (ص ٢٣)
أرادت أم لم ترد ، وهذه القوى هي التي تمتد كرامة الإنسان بحجة حماية
ثورة والدفاع عنها :

- لا تحقيق ولا دفاع

- لا يوجد قانون أصلاً

- يقولون إننا نحيش ثورة يستوجب مسارها تلك الاستثناءات ، وأنه
لا بد من التضحية بالحرية

- والقانون ولو إلى حين .
- ولكن مضي على الثورة ثلاثة عشر عاماً أو يزيد ، فإن لها أن تستقر
على نظام ثابت . (ص ٢٠)

هذه التجربة الفردية والحزبية ما دامت تمس بعض الأفراد فقط
فلما تنهى بالإخفاق ، سواء على المستوى السياسي أم على المستوى
العاملي : تفقد قرينة من غيب ، ويضيع الحب الطاهر الذي كان يربط
بين زينب وإسماعيل ، مثلاً ضاع حب سعيد الخهبي لسامح والمناصاة .
فيما يتعلق بكل هؤلاء هي أنهم في شرح الشباب ومقتل العمر ، فضلاً
عن أنهم يمثلون الجيل الذي تضع فيه الأمم آمالها

ويربط الكاتب هذه القصة الخاصة بثلاثة من الشباب ، بالقصة
الجوهرية التي شغل بها الشعب المصري كله آنذاك : هزيمة ٥ يونيو (ضاح
الشباب ، وضاعت أعلامه ، وضاعت الأرض) . ويدير الكاتب -
الراوى حواراً حول أصداء هذا الحدث الحائل : كيف وقع ؟ هل عاش
الناس في أكتوية ؟ من المسئول ؟ ما الحل ؟ وكما يلي الشعب المصري
«مطرباً» في عهد السلطان الغورى على نحو ما رأينا ، حتى دخل
الصنانيون البلاد ، يحاول الشعب المصري في «الكركنك » أن يفهم ،
ولكن بعد فوات الأوان ، وبالرغم من اختلاف السياقات التاريخية
للروايتين ، تلمس أن السبب الذي أدى إلى هزيمة «شعب مصرى في
الماضى والحاضر واحد : الخوف ، والسلبية التي تنتج عنه .
وتنتهى «الكركنك » بنبرة تفاؤل وأمل ، أمل في أيام أفضل ،
بالرغم من قسوة المزيمة ومرارتها .

وأخيراً ، مها كانت الاختلافات بين «الزيبى بركات »
و«الكركنك » ، فإن هاتين الروايتين شاهد أمين على فترة لا تنسى من
تاريخ الشعب المصري ، شاهد يثبت ويؤكد أن الكاتب كان وسيظل
صدى عصره وصمد الأمة المحلى .

• هوامش

- (١) انظر G. Lukács: «La Roman Historique», Paris, Payot, 1972.
- (٢) نرى الكاتب المصري أنور أدنوف هذه القضايا عندما أراد أن يُدخل التاريخ في
مراجعاته انظر .
- (٣) مير ياس ، للطبعة الاميرية بولاق ، القاهرة ، ١٨٩٤
- (٤) انظر A. J. Greimas: «Sémantique Structurale», Paris, Larousse, 1966.
- (٥) يقول د. رمزي حانور : «من الواضح أن البطال قد ارتد إلى مجلس من الجهورى صورة
الذات .» ويخرج من هذا البطال الذاتي وراء بناء شخصية سعيد الخهبي كقائه شعرة
تتحدى في الأسلوب المتأني للربط بالشخصية . كما يتبعه غير من الإسقاط المعاصر
يبدو واضح في الجزء الأخير من الرواية . وهو إسقاط يتحد من سعيانا مع البناء الموضوعي
للشخصية : «الروايات والتاريخ ، «الزيبى بركات» ، «الجيل البطال » ، «الفرين » ،
١٩٨٩ ، العدد الخامس بالرواية
- (٦) «الجيل البطال » ، بعض مكونات عالمي الروايات : «آداب » - فبراير - مارس
١٩٨٠

المجلس الأعلى للثقافة الثقافة الجماهيرية

بمناسبة إنعام الإنسحاب الإسرائيلي عن سيناء خلال شهر
أبريل . أعدت الثقافة الجماهيرية برنامجا للاحتفالات في كافة
مواقعها الثقافية (قصور وبيوت الثقافة بالمحافظات)
وسوف تشارك في الاحتفالات جميع أنشطة الثقافة الجماهيرية وهي

الثقافة العامة ، السينما ، الفنون التشكيلية ، الموسيقى ،
الكتب ، الرامح الثقافية ، المسرح ، ثقافة الطفل .

وفي هذا الإطار ، تقوم الثقافة العامة بتنظيم أمسيات ثقافية ، كما يتم تنظيم معرض لنوادي المرأة
ومعرض لنوادي العلوم برفح وشرم الشيخ بسيناء
مركز ثقافي بمرسى مطر

وتقوم السينما بتقديم عروض سينمائية وعروض فيديو وكذلك
تصوير وعرض الاحتفالات بالفيديو والسينما في رفح وشرم الشيخ
وسيناء كما تشارك الفنون التشكيلية بإقامة معارض فنية رفيعة المستوى
وتشارك فرق الموسيقى في الاحتفالات بكافة المواقع الثقافية بسيناء .

وسوف تقدم الثقافة الجماهيرية خلال فترة الاحتفالات :

• أمسية (سيناء .. وطني) على مسرح الجمهورية .
• مهرجان مسرحي على مسرح السامر تشارك فيه سبع فرق
مسرحية
• مسارح بالميادين (حلوان .. العنترة .. شبرا الخيمة .. عابدين ..
ميت غيزة)
• تتضمن عروضاً لفرق الفنون الشعبية ، وموسيقىات الشرطة .
• احتفالات بجميع المحافظات تتضمن عروضاً مسرحية فنون
شعبية .. نلوات .. عروض سينمائية .. فون تلقائية

مَسِيرَةُ الْجَيْشِ

الرواية المصرية والتركية



دأب رواد الرواية الاجتماعية على تصوير مشكلات الواقع الاجتماعي وقضاياها ، ونحطى
التصوير عندهم أزمة الفرد إلى أزمة طبقة كاملة أو جيل بأسره ، فأصبح تتابعهم سجلاً لحياة
مجتمعهم ، ويقلد ما كانت روايات نجيب محفوظ نموذجاً لهذا السجل من حياة المجتمع المصري طوال
نصف قرن من الزمان . نجد روايات يعقوب قهري^(١) تجسداً لفترة تربو على خمسة وسبعين عاماً من
حياة المجتمع التركي . ولم يفت التشابه بين نتائج الكاتبين عند حد تسجيل الواقع المجتمعي ، بل تعداه
إلى تناول ظواهر بعضها دون أخرى ، وإلى تقارب بين الرؤى عند كل منهما ، ونشابه بين ملامح
الشخصيات الروائية . كل ذلك يدفع المرء إلى التساؤل عن مبعث هذا التماثل ، على الرغم من
اختلاف اللغة التي كتبت بها الروايات ، وعدم قيام صلة مباشرة بين الروايات العربية والروايات
التركية ، إذ قل أن ترجمت إحداها إلى لغة الأخرى .

محمد هريدي

مطالباً بالاستقلال ، وأن يرفض هذه السلطة منادياً بال دستور . وقد
انحدت هذه الثورة أشكالاً مختلفة ، منها المنظم ، مثل ثورة مصطفى
كامل وحربه الوطني من بعده ، وسب غير المنظم ، مثل محاولة اعتقال
السلطان حسين كامل والمظاهرات الشعبية في شوارع القاهرة . ثم
انصهرت هذه الحركات الثورية والتيارات الحزبية لفتلحه في ثورة ١٩١٩
التي كانت أبلغ تعبير عن المطالب القومي للشعب المصري . ولا شك أن
تميز الوعي القومي على النحو الذي ظهر في ثورة ١٩١٩ ، كان مصاحباً
لتميز الوعي الثقافي . وهذا ما عبر عنه الأستاذ يحيى حقي في كتابه «فجر
القصة المصرية» بقوله : «في أخصان هذه الثورة نشأت موسيقى صبية
فرويش ، وشأ أدب المدرسة الحديثة ... وكلاهما مسغان عن حاجة
ملحة لإيجاد من شعبي صادق الإحساس ، وإلى أدب واقعي محرر من
التقليد واقتباس الأجيال»^(٢) . ومن ثم استهدف الأدباء تصوير واقعهم
الاجتماعي وتناول قضاياها ، ولا سيما بعد أن تدرت الأوضاع السياسية
والاقتصادية والاجتماعية بين الحربين ، تلك الأوضاع التي أفرزت ثورة
٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ الإصلاحية . وقد كان من الطبيعي أن يصاحب
هذه الثورة أشكال من التعبير في شتى مناحي الحياة الاجتماعية
والسياسية .

ولما كانت الروايات ، موضوع الحديث ، وثيقة الصلة بما عاصره
المجتمعان المصري والتركي ، من أحداث سياسية ، وما سادها من قيم
اجتماعية ، فمن الجدير بنا أن نلقى نظرة سجل على الأحداث السياسية
والظواهر الاجتماعية التي تمثلت في كلا المجتمعين ، حتى ندرك درجة
التشابه بينهما من ناحية ، ونصل إلى الدافع الذي حدا بالكاتبين إلى هذا
الانحياز من ناحية أخرى .

الوجدان القومي

وإذا كان القاد قد اختلفوا حول صلة العمل الأدبي بكانيه ، فلا
اختلاف حول أثر مسيرة الحياة السياسية والاجتماعية في تكوين وجدان
الكاتب ولا شك أن ما عاشته مصر من أحداث سياسية واجتماعية كان
له أبلغ الأثر في تكوين وجدان جيل من الأدباء (منهم نجيب محفوظ) ،
وفي عتبة الطابع القومي على هذا الوجدان ، فهناك احتلال أجنبي يحتم
على صدر الوطن ويتحكم في مقدراته . والسلطة الحاكمة تمثل
لأوامر ، بل وصل الأمر إلى حد عزل الخليفة عباسي الذي لم يكن ممثلاً
لهذه الأوامر ، وتعيين السلطان حسين كامل ، قبل الحرب العالمية
الأولى . ومن ثم كان من الطبيعي أن يثور الشعب على هذا الاحتلال

وإذا كان الأدب يرقب ما يمر به المجتمع المصري من الأحداث والتغيرات الاجتماعية ، لم يكن أمامه سوى أن يحاول التأثير على مجرى مجتمعه . وهذا ما حدث بنصيب محفوظ إلى أن يتأمل تاريخ مصر - قديمه وحديثه ، فكان أن ما نشر له كتاب عن مصر القديمة - برجمه عن الإنجليزية . ونقل عنه قوله في هذا المجال «حيات مصرى لكتابة تاريخ مصر القديم كله في شكل روائى على نحو ما صنع وولتر سكوت في تاريخ بلاده» ولم يكن التاريخ في يد نجيب محفوظ سوى أداة لإسقاط هموم الحاضر ومنعه . وقد كانت باكورة إنتاجه أصلى نص عن هذا الاستخدام وما روايات «حيث الأقدار» و«رادوبيس» و«كفاح طيبة» ، إلا نقد للحكم الملكى وسدعات الاحتلال الإنجليزي من خلال الإطار التاريخى ، وهكذا نلمس الاتجاه القومى لدى نجيب محفوظ منذ مطلع حياته الأدبية

وإذا انتقلنا من صفا النيل إلى ضفتى الوسمور وجدنا أن الشعب التركى قد مر بمس الظروف والملازمات التاريخية . مع بعض الاختلاف في التفاصيل ، وأنه عاش نفس الكفاح تقريبا

منذ أواخر القرن التاسع عشر وعوامل الاسيار تحرر في جسد الدولة العثمانية من الداخل ، وأعداؤها يتربصون بها في الخارج . وهذا ما دفع الأتراك إلى محاولات عدة للإصلاح ، أملا في إيقاد الدولة على هذا الاسيار وظهرت عند ذلك إيديولوجيات متعددة اجتهدت في الوسائل وانفتحت في المذهب ، فيها ما هو إسلامى يرى في الجامعة الإسلامية طريق الخلاص ، وما هو عتائى يرى في الوحدة بين الولايات العثمانية عبر مسيل إلى التجانس بين العناصر والقوميات المختلفة ، ومنها ما هو يبرل يرى في سطم العربية وحضارة العرب حير وسيلة للإصلاح ، وأخير ظهرت يديولوجية القومية التركية فامتصت ما عداها من تيارات ، واستقطبت غالبية المثقفين الأتراك ، خصوصا بعد الحربى التي عيبت بها الدولة العثمانية في حرب البلقان عام ١٩١١ وما نتج عنها من تسلاخ الولايات المسيحية ، ثم حرب طرابلس عام ١٩١٢ أمام إيطاليا ، ثم كانت الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ من اقوى العوامل التي عبرت الوعي بالقومية التركية لدى الأتراك ، فقد رأى الأتراك دول أوروبا وهي تحتل بلادهم وتمارس أشنع الوسائل لتوطيد هذا الاحتلال . وأيضا فقد أصيب الأتراك في صميم قوميهم الإسلامية حين وجدوا العرب وقد انصموا إلى أعدائهم الخلفاء . ومن هنا اشتد إيمانهم بقوميتهم ، على نحو عبر عنه الكاتب يعقوب قلبرى بقوله «إحسانا بقومينا جاء نتيجة لضربات مبرحة أصابت أمتنا ، وهو حضارة الأم قتلة عتاشا . وكان أعظم درس لقتله إيائى الحياة . حينما رأيت الحضارة العربية بوجهها البصر ، تلك الحضارة التي عشت ردحا من الزمن على تقامها ، فأصابتني صدمة كبيرة ، وتفتحت عيتائى على حقائق أخرى» (٣) . وقد تمثلت هذه الحقائق في ضرورة احصاد الأتراك على أنفسهم في الأحد بوسائل الحضارة ، مستسكين بترانيم القومى من ناحية ، محاولين معالجة مشكلات المجتمع التركى حتى يمكنه النهوض بمستواه الحضارى من ناحية أخرى

وكما نحاض الشعب المصرى معركتين ، إحداهما في مسيل لاستقلال والأخرى في مسيل الدستور ، عاش الشعب التركى أيضا

نفس المعركتين . وكفاحه ليل الدستور يرجع تاريخه إلى أوائل القرن التاسع عشر ، ثم تطور في النصف الأخير من نفس القرن بشكل المطالبون بالدستور جمعيات سرية خضعت لسلطان عبد العزيز من العرش ، وأجبرت السلطان عبد الحميد على إعلان الدستور الأوب عام ١٨٧٦ ، والدستور الثانى (المشروعية الثانية) عام ١٩٠٨ . وقد تميرت الحياة الحرية بعد هذا الإعلان بالصراعات التي تصاعدت إلى مستوى الصراع الدامى قيل الحرب العالمية الأولى .

وما كان الأدب التركى ليفق ساكنا إزاء هذه الأحداث ، أو بعيدا عن هذا الصراع . وأصلى نص يعبر عن موقف هذا لأدب ما قاله يعقوب قلبرى ، مسيرا نقوله إلى الواقعية بعد أن كان متسليا إلى جماعة أدبية رومانسية الزخعة . «سوات طوال وأنا أذاع عن ميد الفن للمصر بكل ما أوتيت من حاسة ، ثم اندلعت حرب البلقان - أولى كوارث القومية وما إن سمعت هدير المدافع الرابضة في جباله» حتى أدركت أن هناك شيئا آخر جديرا بالدفاع عنه ، ثم جاءت سوات ١٩١٤ . ١٩١٨ بما حملته من هجوم الاستعمار العربى على وطن بكل وحشية حيث أدركت الحقيقة بكل ما فيها من مرارة ، وعرفت أن الفن هو ملك للمجتمع والأمة ، وأنه تعبير عن الأجيال ، وأنه يد جرد من هذا المفهوم فلا قيمة له ، «وإطلاقا من هذا المنهوى للأدب . ولحقت وطأة الإحساس المعنى بالقومية التركية ، انجبه يعقوب قلبرى إلى تاريخ تركيا بقلب في صفحاته ، مرددا أيضا نفس العبارة تقريبا ، لى سمعها من نجيب محفوظ ، قائلا «لم يكن ذلك تحصى . ردى بن وجدتي مصطرا إليه حينما أردت أن أجد احبة لجمعية ، وأن أخلق عماد حية . فكان ما عاشه الجمع التركى من أحداث ، ومن عرفت من شخصيات ، مما للمادة التي سمجت منها أمتائى» (٤)

وعلى هذا النحو نجد الكتابين قد جمعا إلى التاريخ القومى حين أرادوا التعبير عن احتياجات عتصميين . وكان هذا التاريخ صفحات من نضال الشعبين . المصرى والتركى ، وقد تشابت هذه الصفحات في حد كبير . ومن ثم لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن الوثيقة التي انصهر فيها الأديان كانت واحدة .

فإذا أضفنا إلى ذلك وجوه الشبه بين الشعبين في عبادات وثقافتهم في شى حوارات الحياة الاجتماعية ، نكون قد وقفنا على أهم لعمل الذى أدت إلى تشابه الإساج الروائى عند كل من الأديبين

التأثير الفرنسى

وبعد أن عرفنا أن مصدر الإلهام عند الكاتبين واحد ، بق لنا أن نعرف أن مصدر الاقتباس ، ولا سيما في الشكل ، هو رواية الفرنسى . ولا مفر من الاعتراف بفصل هذه الرواية على مشتبى العربية والتركية . خصوصا حين بدأ الروائيون عندنا كتابة الرواية الاجتماعية ، فقد انحدرو من الواقعية أسلوبا ضم في التعبير ، وكانت ملهت الواقعة والطبيعة في الأدب العربى بصفة عامة ، والفرنسى بصفة خاصة . مصدرا لاقتباساتهم في مجال الشكل على وجه التحديد

ويعترف يعقوب قلبرى - حيث كان الأدب الفرنسى أكثر نفوذ في الأدب التركى - بالتأثير الفرنسى ، قائلا : «لقد استمتعت ، في

وكومره « الاحتلال الخلقى الذى صاحب فترة الاحتلال خلال الحرب الأولى » وجسدت رواية « بيان » (الغريت) حياة القرية لركبة خلال حرب الاستقلال التركية عام ١٩٢٢ ؛ أما رواية « أنقرة » فقد عالجت أسس الحياة الاجتماعية في العاصمة الجديدة بعد الثورة ، وعرضت أيضا مبادئ الثورة الكمالية وسليتها وأثرها على الحياة الاجتماعية في رواية « بانوراما » بجريتها

وهكذا نجد كاتبينا وقد عطايا أهم الأحداث التي مر بها كلا المجتمعين المصري والتركي خلال التاريخ الحديث وقد تجرعت هذه التعطية بالوقوف على طواهر معينة ، مسحاوول - فيما يلى - استجلاء ما تشاه منها :

١ - الانتماء السياسى فيها بين الحربين

وهو ما يمثل المشاركة الإيجابية للعرد في صنع مستقبل بلاده ، أو التخطيط له على الأقل . وقد تجلت هذه الظاهرة بوضوح عند نجيب محفوظ مع بداية الثلاثية ، التي بدأت أحداثها مع بدر الحرب العالمية . وعلبان الساحة السياسية بتيارات مختلفة ، تصافرت ككبى بلطاسة باستقلال طال انتظاره . ومع تبعها حياة أسرة السيد أحمد عبد الحواد على امتداد ثلاثة أجيال ، نشهد النشاط السياسى في القاهرة منذ العشرينيات حتى الأربعينيات . لقد رأينا في « بين القصرين » إصرار الإنجليز على استمرار الاحتلال من جانب ، ومقاومة الشعب ضد الاحتلال من الجانب الآخر ، وقد عبر الكاتب عن هذه المقاومة من خلال شخصية فهمى عبد الحواد ، الذى كان متسببا - فكرا وقبلا - إلى ثورة ١٩١٩ . وقد استطاع الكاتب أن يجعل من شخصية الفرد مرآة تنعكس عليها الأحداث الوطنية الكبرى ، فقد استيقظ فهمى ذات صباح فراح يهيج لونية الحياة اليومية في متزلهم ، وانعصاها من العالم الخارجى ، « قالموت يحجب شوارع القاهرة طولا وعرضا ، ويرقص في أركانها يا للعجب ! ها هي أمه تعمر كعهد مد قديم ، وما هو كمال يخط في نومه ... كأن مصر لم تنقلب رأسا على عقب . كأن الرصاص لا يعرف باحثا عن الصدور والرؤوس » (١٠) وهو نفس الرصاص الذى أوداه قتيلا في إحدى المظاهرات عدة الإبراح عن سعد .. وهكذا تمكن نجيب محفوظ من الربط بين الأحداث الكبرى والأحداث الصغرى المتمثلة في الحياة اليومية في الرواية .

ومع تطور الوعي بالقضية الوطنية ، تطورت التيارات السياسية وتعددت الانتماءات إليها . فبعد أن كان حزب الوفد هو السائد ، شاركه في هذه السيادة حزب الأحرار الدستوريين ، وبعد أن كانت مقاومة الاحتلال تتوكل بالمظاهرات فقط ، تعددت وسائلها ، وظهر الحوار - المفادئ حيا - والساحر أحيانا - بين الأقطاب المختلفة . وهذا ما صورته « قصر الشوق » . حيث علبت عليا المناقشات الدائرة بين كمال عبد الحواد الوعدى وصحبه مثل حسن سليم ممثل لأحرار الدستوريين . وحسين شداد ممثل طبقة الأرستقراطيين ومثليتهم وعلى الرغم من اختلاف الانتماءات في هذه الفترة . كانت العاية واحدة ، وهى تحقيق « الاستقلال التام » .

وشهد جيل « العسكرية » ، أى جيل أقطاد السيد أحمد عبد

مرحلة الشباب ، قراءة متاندال وملازك وزولا ، أما الآل هروفي أعمال مارسيل بروست وجول رومان وزومان رولان ... ولا أنكر أثر الرواية الفرنسية في أعمال ، حتى إن بعض الشخصيات والأحداث قلنها كما هي « (١١) . والرواية المصرية ، على بد عجيب محفوظ ، لم تكن أيضا تنأى عن هذا التأثير . ولكن هنا بالإشارة إلى ما وصل إليه الدكتور شليح السيد من نتائج حول تأثير نجيب محفوظ بالمذهب الطبيعي الذى اشهر به إميل زولا في الأدب الفرنسي . (١٢) ونعرج النظر إلى الشكل الروائى الذى حربه رواد الوعبه والطبيعة في الأدب الفرنسي ، نذكر « أثر ديات سيد الشكل الذى عى بتصوير الحياة ودلائها الاجتماعية على مدى حقب زمنية طويلة ، يصل إلى جيل واحد تارة وعدة أجيال تارة أخرى ، فقد صور بلزلك فترة الإمبراطورية الفرنسية الأولى من خلال (الكوميديا الإنسانية) ، وتابع إميل زولا حياة أجيال مختلفة من أسرة واحدة ، عاشت سى الإمبراطورية الثانية من خلال سلسلة «روحون ماكار» Rougon Macquart وكان رومان رولان وجول رومان أكثر تطورا ، حيث ماضى الأخير بأن تكون الرواية قصة مجتمع بأكمله ، أو الإنسانية جمعاء ، وليس قصة شخص أو عدة أشخاص » ومن ثم لابد للكاتب أن يسجج روايته بأكثر قدر من خيوط الحياة (١٣) وقد عرف هذا الشكل في الأدب الفرنسي باسم Roman Fleuve أى (لروية النهر) ؛ ذلك الشكل الذى نجلى بكل ملامحه في ثلاثية نجيب محفوظ ، « بانوراما » يعقوب قلبرى

الوحدة الزمانية :

وإذا كان الكاتب - موضوع الحديث - قد استهدفا تصوير التاريخ القريب أو الواقع المعاصر لها ، فلا غرو أن تكون المرحلة الزمنية لقي شمت الروايات واحدة تقريبا ؛ إذ بدأ نجيب محفوظ بتصوير حياة المجتمع المصرى منذ عام ١٩١٩ حتى ٤ فبراير ١٩٤٤ من خلال ثلاثيته المعروفة ، ثم عالج الوضع السياسى على الصعيد الداخلى بعد ثورة ٥٢ في « السمان والحريف » ، ثم أبرز السليبات التى صاحبت تطبيق القوانين الاشتراكية الصادرة عام ١٩٦١ في رواية « صبرامار » ، وكانت « ثروة فوق النيل » تعبيرا عن حالة الإسياط التى عاشها المجتمع المصرى بعد نكسة يونيو سنة ١٩٦٧

وعند استجلاء تاريخ هذه الفترة ، نجد الكاتب يمثل مرحلتين رئيسيتين : الأولى ، مرحلة ما قبل الثورة . وقد تميزت بالانضال القومى ، والثانية ، مرحلة ما بعد الثورة ، مما فيها من محاولات لإرساء قواعد الحياة الجديدة .

وقد تمثلت هاتان المرحلتان في روايات يعقوب قلبرى أيضا ، ففى صورة الحكم الاستبدادى للسلطان عبد العزيز من خلال رواية « هب أو شرق » (الجميع يصون عس الأعية) ، وعزلت حياة أعضاء جمعية تركيا الفتاة المارين من حكم السلطان عبد الحميد في رواية « بروسوكون » (الملى) ، ثم تابعت رواية « قهرالى قهرناق » (قصر ناليجار) تداعى القيم خلال العهد الحميدى والحرب العالمية الأولى ، وسجلت « حكم كيجده سى » (عشية الحكم) الصراع الحرقى الذى عقب إعلان الدستور الثانى عام ١٩٠٨ ، وصورت رواية « صودوم

الجواد ، تطورا آخر في مجال الانتماءات السياسية ، ذلكم هو تغلغل الماركسية إلى طبقات المجتمع المصري ، ولا سيما للتوسط والعمالة ، وقد شهد أيضا الربط بين الدين والسياسة على يد جماعة الإخوان المسلمين ، ثم الصدام بين المنتمين إلى الاتجاهين . وقد مثل الاتجاه الأول أحمد شوكت ، والثاني شقيقه عبد المنعم شوكت .

وقد دلت الكتاب على أن الانتماء إلى الماركسية لم يكن وقفاً على منطقة العمالة فقط ، بل تعداه إلى الطبقة المتوسطة الكبيرة ، كما استل صاحب الثلاثية قصة العاطفة التي نمت بين أحمد شوكت وموسى حماد في التذليل أيضا على إمكانية هذا الاتجاه بين الطبقتين المتوسطة والعمالة ، فقد وجدت هذه العلاقة العاطفية ، في حين أصبحت مثيلتها بين هابطة ، سليلة الأرستقراطية ، وكال عبد الجواد ، سليل العليقة المتوسطة . ولكي تكمل ملامح صورة الحياة السياسية في تلك الفترة نصيب القاهرة النافق السياسي والوصولية في « القاهرة الجديدة » ودخان الخليل .

وبقدر ما استطاع نجيب محفوظ متابعة الحياة السياسية في مصر من خلال شخصياته الروائية ، حالف النجاح يعقوب قلدرى في ملاحظته لمسيرة المجتمع التركي ، من حرب ضد الاستعمار إلى إبان الحرب العالمية الأولى ، وقد شن الحرب ضد الاستبداد المنتمون إلى « الشبهة العمالية » في مواجهة السلطان عبد العزيز . وقد تطورت هذه الحرب ونحو اسم الجماعة إلى « تركيا الفتاة » في عهد السلطان عبد الحميد ، الذي حتى يطرد أعضاء الجماعة حتى هربوا إلى القاهرة وباريس ، مطبق حريا شعواء ضده ، ومثقلين من أجهزة الصحافة والنشر وسيلة لهم . وكانت رواية « برسور كسون » (المثنى) تسجيلاً لهذه الحرب ، وتصويراً لحياة المهاجرين في المثنى . وانتهت الحرب بين السلطان وأعضاء الجماعة بتزول السلطان على رغبهم ، وإعلان الدستور عام ١٩٠٨ ، وتطبيق نظام الحياة المدنية في تركيا .

ويبدأ الكاتب في روايته التالية بما انتهى إليه في الرواية السابقة ، فيصور في « حكم كججه سي » (عشبة الحكم) الصراع الحزبي القائم بين جماعة الاتحاد والترقي ومعارضيه عقب إعلان الدستور .. احتدم هذا الصراع بين الاتحاد والترقي ، وهو الحزب الحاكم في ذلك الوقت ، والمعارضة التي انصبت حول ما سمي بحزب « الائتلاف والحريه » . ومن ثم فقد انضم بطل الرواية أحمد كرم وصديقه أحمد صميم إلى المعارضة ، وكلاهما صحنى بمنزل الشاب المثقف الذي أدرك أن الديمقراطية هي نبدن الرأي لخدمة الصالح العام للبلاد . وقد تعارض هذا مع سلوك أعضاء الحزب الحاكم الذي كان يرى في الديمقراطية صراعاً على السلطة ، العاة فيه تبرر الوسيلة . وكانت من وسائلهم للزواجر والاعتقالات ، واعتقل أحمد صميم . وكان لهذا الاعتقال وقع الصاعقة على قلب أحمد كرم ، فأدى إلى اعتزاله الحياة السياسية ، ولكن الاتحاديين لم يتركوه في هدوء ، بل دبوا مؤامرة لاعتقاله ، مستغلين في ذلك الفتنة « سامية » التي أحيها ، وهي شقيقه لانحادي متطرف . وهذا ما جعل أحمد كرم ينفر من تلك الفتنة ويعود إلى الحركة السياسية مرة أخرى . ولكن حملة الاعتقالات ، التي أعقبت اعتقال محمود شوكت

باشا ، شملته هو أيضا ، فأدى ذلك إلى حافة من الإحباط والاسياف النفسى ، أحس بها البطل حين أمسك بالقلم ليكتب رسالة إلى أمه هوجده يديه ترتعشان فقال : « لقد انبست » . ومع نهاية الرواية تظافعا بدر الحرب العالمية الأولى .

ولقد استغل يعقوب قلدرى كل ما أوفى من إمكانيات روائية بيفل لنا صورة حية لهذا الصراع الدامي ، بما في ذلك استخدام الأسماء الحقيقية لشخصيات تاريخية ، كان أحمد صميم شخصية حقيقية ، وكان اعتقاله أول اعتقال سياسي في تاريخ تركيا الحديث . ولهذا السبب تعرضت الرواية لنقد شديد آنذاك ، ووصفها القاد بأنها أقرب إلى المذكرات منها إلى الرواية . ولاشك أن تصوير الصراع بهذا الشكل قد عكس رؤية الكاتب التقليدية لسلبيات الحياة الحزبية في تلك الفترة

٢ - تداعي القيم :

دأب كتاب الرواية الاجتماعية على تصوير جوانب الاسياف والتداعي في النص البشرية ، مرجعين هذا لاسياف إلى أسباب اجتماعية . ولاشك أن القيم التي يقوم عليها مجتمعنا اشرقى تقوم على مجموعة من القيم ، ترجع إلى أصول دينية ، وتشمل غالباً في قيمة الشرف والأمانة والعفة . . الخ . ويعتبر تحمل الإنسان عن إحدى هذه القيم اسياراً أو تداعياً في نظر المجتمع على الأقل

ولهذا التداعي أسباب مختلفة في روايات نجيب محفوظ ، نحصر ، غالباً ، فيما خلعتة الحزبان الكبريان من آثار اقتصادية على المجتمع المصري . وقد تمثلت هذه الآثار في نمو طبقة أهياء الحرب الذين أثر ثراء فاحشاً ، وصاروا يذلون ما في جيوبهم سعياً وراء حياة المتعة والملاذات كما أدى ارتفاع الأسعار إلى زيادة الفقراء فقر ، على نحو جدا بهم إلى الانحدار إلى مستنقع الرذيلة لقاء ما يسد احتياجاتهم الأساسية ، مثل « جامعة أعقاب السجائر » وممارستها الرذيلة في « القاهرة الجديدة » ، أو إرضاء لطموح وتطلع إلى حياة أفضل ، مثل ما مجده عند إحسان ومحجوب عبداللهم في نفس الرواية ، وكانت شخصية حميدة في « رفاق المدق » أصديق نموذج لهذا الاسياف الخلق ، فقد كهرت بالرفاق وما يعانيه أهله من فاقة ، وتطلعت إلى حياة أفضل ، ولكنها لم تكن - بوضعها الطبقي ونكوبها النفسى - بمعجزة من السقوط ، فاحتلت أول فرصة تمثلت في شخص فرح لدى اعرها ودربها على فنون العوايه حتى أصبحت غابة في الحدوت التي يؤمها عساكر الإنجليز . ولاشك أن هذه التجارة قد راحت خلال الحربين حتى لجدها في « الثلاثية » أمراشيه هادي ، ممارسة السيد أحمد عبد الجواد وصحه في بيوت (العوالم) بصفة منتظمة

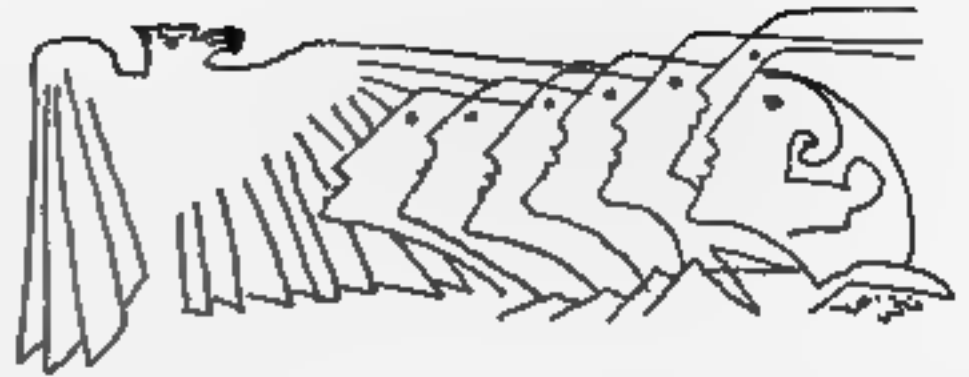
ونحضر بنا الإشارة إلى أن الشخصيات التي كانت تصحى بعبء الشرف والهمة سمياً وراء مطامع مادية ، لم يصل إلى بعضها من السعادة ، فهي تنتهى إلى الصياح بعد انصافها عن قيمها الأصيلة وهذا ما حدث لمحجوب عبداللهم في « القاهرة الجديدة » وحميدة في « رفاق المدق » ، وهذا ما أدى أيضا إلى اردواجية السوك عبد السيد أحمد عبد الجواد في (الثلاثية)

واستهدفت إصلاح الأحوال السياسية والاجتماعية . وكان لابد للرواية وهي «صناعة الحياة» ، كما يصفها الروائي التركي خالد هيبا - أن تصور الثورة وما صاحبها من تغييرات ، بل تعدت حدود التصوير إلى محاولة لتضيق هذه الثورة والتعقيد لها كما سرى .

تابع يعقوب قنري الثورة الكاكية منذ إعلان حرب الاستقلال ، محذراً من عمق الهوة بين المثقفين قادة الثورة ، والملاحين حيوها ، وذلك من خلال رواية «ديك» (الغريب) . والغريب هنا هو ضابط من الحرب ، اضطر للإقامة في إحدى قرى الأناضول هرباً من استانبول ولكنه لم يستطع التجانس مع الملاحين . وحين طالت إقامته بين أهال القرية راد نفوره منهم وبعورهم منه ، حتى إن الفتاة التي أحبب رفضت الزواج منه لتتزوج من ابن قريبها .

ويقترب ما كانت رواية «أنقرة» تصويراً للاستيطان الجديد في العاصمة ، وتسير الحياة الاجتماعية فيها ، كانت أيضاً تصويراً لما يجب أن تقوم عليه هذه الحياة من قيم . عاشت أنقرة ثلاث مراحل من خلال بطله الرواية سلمى هام ، التي وصلت إلى المدينة مع زوجها الأور موظف البنك نظيف بك ، ولكن الحياة في أنقرة بدت لها صعباً من الحال أول الأمر ، فإزال خيالها يعيش في استانبول بما فيها من وسائل حضارية ، ومارالت نحن إلى حياة جديدة غريبة المظهر . ومن ثم رآها مستكملة على من حولها ، متبرمة بتصرفات الأهالي السذج الذين يعيشون حياة (قوية) من وجهة نظرها . وتبدأ المرحلة الثانية بزواجها الثاني ، فقد تزوجت البكباشي حتى بك الذي وفر لها ما كانت تصبو إليه من حياة غريبة المظهر ، فقد أصبح من رجال الأهال ، بعد استقالته من الجيش ، وأصبحت حياتها عارقة في سهرات تمتد إلى الصباح مع المستشرقين الأجانب واتفاقاتهم التجارية . بيد أن سلمى هام سرعان ما أصابها اللأم من هذه الحياة أيضاً ، خصوصاً بعد أن تعرفت على الصحفي الشاب نشأت ثابت ، الذي ساعدها على الخروج من أزمتها ، وعمل الدخول إلى المرحلة الثالثة من حياتها أيضاً بروحها مبداءت يؤمن بالتقاليد التركية الأصلية ، وكان مثبهاً بروح الأناضول ، فأقنعها بهذه الروح . وروينا رويداً رويداً بدأ إحساسها بالاعتزاز برول ، وبدأت الهوة تضيق بينها والحياة المحلية . والدليل على ذلك اشتغالها بشمريص جرمي حرب الاستقلال . بيد أن الكاتب وهو يعترف بأن الجزء الأخير من الرواية كان محض خيال وعهد تصور لما يمكن أن تقوم عليه حياة الجديدة من قيم أصيلة . يعرب عن حيلة أمه في تحقيق هذا المقصود في الطبعة الرابعة من الرواية إذ يقول : «كنت أتصور أن هذا سيحدث بعد عشرين عاماً من الانقلاب ، ولكن ها قد مضى عشرون عاماً على العشرين ولا تزال أنقرة تعيش نفس الحياة التي صورتها في الجزء الثاني» (١١) - ويقصد حياة التمرج .

ورواية «باتوراما» - كما تبدو من اسمها - هي إطلالة على مجتمع الثورة الكاكية وما طرأ عليه من تغيير حتى عام ١٩٥٠ . وقد حاول الكاتب من خلالها أن يجمع أكبر قدر من جزئيات هذا المجتمع لتشكل لنا في النهاية لوحة كاملة للمجتمع ما بعد الثورة ، حصلها الكاتب رؤيته ونقده للسلطات التي صاحبت التطبيق ، وهذا نصه ما فعله نجيب



ولم يكن المجتمع التركي بمحاجة من التأثير بالحرب العالمية وويلاتها ، فقد جعلت هذه الحرب يعقوب قنري يكثر بالحضارة الغربية ، ويشرك ريفها ، بل يصفها في كتابه (من جبال الألب) بأنها (عالم من التناقضات ، ونمرة لسلسلة من الحروب المتتمة ، وليست ثمرة عصر النهضة) كما اشدت إيمانه بالشرق ، فهو عنده يمثل الروح السامية . وقد تناول يعقوب قنري آثار هذه الحرب وما أدت إليه من تصدع في بناء المجتمع التركي من خلال روايته «البراقق لولائي» (قصر للإبحار) .

هنا هي ذى سبعة بطله الرواية ، وسبعة أحد الرجال الذين كانوا يعملون في قصر السلطان عبد الحميد ، تضيق ذرعاً بقصر جدها الذي لا تجد فيه من الإمكانيات ما ساعدها على تحقيق مطامعها ، فهي تريد أن تحيا حياة أوروبية ، ولم يكن في طاقتها جدها وأبيها الإتيان على هذا المستوى . ومن ثم فهي تفكر في الزواج من رجل عتي يومها هذه الإمكانيات ، ولكنها سرعان ما ترفض هذه الفكرة (الزواج قبيح وهي لا تحب القيود) . وأيضاً فإن القصر وجدها كانا يمثلان القيم القديمة المتعصبة ، في رأيها ، فهجرت القصر إلى حياة اللهو في ملاهى «بك أوغل» ، ثم هربت إلى باريس بمساعدة أحد ضباط الاحتلال ، ولكنها عادت من رحلتها بعد أن أصيبت بحبة أمل ، عادت لتجد أباهما وقد انتقل إلى شقة حديثة الطراز ، يسهر حتى الصباح ، وقد جمع حوله رهط من أثرياء الحرب يعاقرون الخمر ويمارسون القمار . وما تشبه «حميدة» عبد نجيب محفوظ «سبيحة» عند يعقوب قنري ، فكلاهما كانت نهت وراء حياة أقامت صرحها في محبتها ولكنها لم تجد هذه الحياة في الواقع ، وكلاهما هجرت قبيها الأول فلم تستطع المصالحة مع المجتمع ، بل لم تنهأ بالاستمرار للنسى .

ويبقى أن نشير هنا إلى أن يعقوب قنري وهو يتقد أسيار القيم ضد «سبيحة» التي تمثل شريحة من الجيل الجديد ، لا يمتدح قيم جدها الذي يمثل جيل (المتعصبات) ، بل يرى الأمل في القيم الجديدة التي كانت تمثلها فئة أخرى من هذا الجيل الجديد ، تلك الفئة التي قادت حرب الاستقلال واصطلحت بمهمة إصلاح ما أصده الاحتلال .

وكانت رواية «صودوم وكومره» نموذجاً آخر لتداعي القيم عند شريحة من المجتمع الاستنبولي وتصويراً لمفاسد ضباط الاحتلال خلال فترة الهدنة من الحرب العالمية الأولى .

وهكذا رأينا من خلال عيسى نجيب محفوظ ويعقوب قنري الدمار للمعوى الذي أحدثته الحرب العالمية في مجتمعنا الشرقي

٣ - الثورة الاجتماعية

شهد كل من «الشعر» ، «المصري» والتركى ، ثورة قام بها الجيش :

محفوظ حيال ثورة ١٩٥٢. والمجتمع التركي كما تراه من خلال «بانوراما» يعقوب قنري قد أصيب بحال من الصياح وفقدان التوازن بعد مضي خمسة عشر عاماً من الانقلاب. وأصدق تعبير عن هذا الحال تساؤل قزاق: «أحد أبطال الرواية: «ثم ماذا؟ وإلى أين؟» والإجابة عن هذا التساؤل تم عن ألم شديد: «لا أعرف! لا أعرف شيئاً قط» ومعنى أوضح فالحوادث طغت حدود إدراكنا. سعدو جميعاً، نحن والعالم، إلى غياهب العصور الوسطى، فلا العلم ولا الفلسفة بقادريين على إنقاذنا، وميتاً يوم تسطر فيه قوى عمياء - مارالت بمهولة بالنسبة لنا - على مقدرات الإنسان»^(١٢)، ومن خلال جزئيات الصورة نستطيع أن نتعرف على الأسباب التي أدت إلى هذه النتيجة. ومن هذه الأسباب غياب مفهوم الثورة من ذهن الحاكم والمحكوم، كما يشكو أحمد نظمي مدرس الفلسفة إلى صديقه: «نعم كل شخص ارتدى القبعة، أصبح حليق الذقن، رُفعت المرأة حماتها... ولكن ما القيمة التاريخية لكل هذا؟ لقد غير جيل التنظيمات جلده مرات ومرات، وقد كل البدع الأوربية، ثم قامت حركة قباچي مصطفى الرجبية، التي لا تختلف كثيراً عن نمود الإنكشارية»^(١٣). ومضاهي ذلك نرى أحد النواة وقد انفق يبلذخ على بناء قاعات لللياردو وسارح لا يؤمها أحد.

وبرى من خلال هذه «البانوراما» معاناة فئات الشعب المختلفة من جراء آثار الاقتصادية المترتبة على الأوضاع الجديدة، فالتاجر حسين منصور زاده يشكو - على الرغم من تزايد أرباحه يوماً بعد يوم - من ارتفاع الأسعار الناجمة عن زيادة القوة الشرائية لدى فئة الحرفيين والموظف الصغير نيازي بك، الذي ظل ينخر من مرتبه طوال ثلاثين عاماً وكله أمل في أن يتناع متراً صغيراً ليتخلص من وطأة الإيجارات وارتفاعها، رأى بصيصاً من الأمل فيما تقبمه الدولة من محرمات سكنية لتمليك مبادر إلى دفع الثمن، ولكن القامح على للشروع ما فتوا يطهبون المزيد من النفود حتى عجز عن السداد، وانتقلت الملكية إلى شخص آخر. ولم يكن كبار الموظفين أحسن حالاً، مما هو ذا عثمان قنري بك قد أصبح مسؤولاً في ديوان وزارة الخارجية، لشاب في سن أبنائه، ثم قامت حركة تطهير وأحيل إلى التقاعد قبل بلوغ السن. وطلع به الكيل حين توالى عليه «بلاغات نزع الملكية»، فخارة تترع ملكية بفقر لتوسيع الرصيف، وأخرى لتجميل الميدان، وما إلى ذلك من المشروعات المدنية، أما أشد الآثار قسوة فهو ما تركته القوانين التي منعت إخراج المعمور من شخصية الإنسان التركي. ولذلك كانت ردود الفعل لهذه القوانين أكثر صفاً. وهذا ما نراه في شخصية الحاج طحينجي زاده أمين أفندي، الذي رفض أن يبارح داره لمدة سوات حوفاً من ارتداء القبعة بعد صدور قانون بحرم ارتداء الطربوش، وبعد وفاة زوجته قرر الزواج، ولكن قانون الأحوال المدنية الجديد يحتم عليه عقد القران في السبحة، فامتثل لهذا القانون، ولكنه استدعى إمام المسجد إلى منزله ليعقد له قرانا شرعياً. ولم ينس - بعد مرور عشرين عاماً على الثورة - الكمالية - أن يشيح بوجهه عن تمثال أتاتورك كلما رآه في مدخل حديثه الأمة. ويتمتع قاتلاً «لجنة الله عليه»^(١٤). أما جود الثورة الساهرون على تطبيق مبادئها، أعضاء السلطة التشريعية، فقد انحصرت جهودهم في رصف المناصب العليا وليس الجاهل، مناقشتهم رتبة هادئة تحت

القبة: صاحبة وساخنة حارجها. وكلهم حائف على «الكروسي». ولذلك سلوكهم يشويه النفاق والرياء. كل ذلك نراه من خلال مسجدة النائب خليل راعز لنصه، الذي كان يحشى أن «يتحول الانقلاب إلى وثيقة صفراء يطلوها الزناب، مثلها مثل وثائق عهد التنظيمات والشروطية»^(١٥).

وهكذا نرى اللوحة التي رسمها الكاتب مجتمع ما بعد الثورة الكمالية قائمة، معمة بالنشازم. فالثورة على هذه الصورة كانت بعيدة عن تحقيق آمال كل فئات المجتمع، فالتاجر غير راض عن نفقات السوق، وأصحاب الدخول الكبيرة اشتدت حبيم وطأة الضرائب، والموظفون دور الدخول الصغيرة يشون من ارتداد إيجار المساكن، والأشراف في القرى فقدوا سيطرتهم على صغار الفلاحين، وصغار الفلاحين مازالوا في غفلتهم، وقانون المساكن الجديد ظم للمستاجر وللمالك معاً، أما العالانية فقد كانت سبباً سلباً على رقاب رجاس الدين»^(١٦).

وكما برزت أمامنا (البانوراما) لدى من خلالها سببات الثورة الكمالية، كشفت لنا قصة «ميرامار» من أوجه القصور في تطبيق مبادئ ثورة ٢٣ يوليو، وذلك من خلال شخصيته: شخصية مريحان البحيري عضو الاتحاد الاشتراكي تمثل النفاق السياسي في تلك الفترة، إذ إنه يتشلق بمبادئ لا يؤمن بها، بل هو غاشي لها ويكمل لقيم الإنسابة ومن ثم فقد غرر بزهره الفلاحة، التي ترمز إلى مصر في الروبة وشخصية منصور باهي أيضاً تمثل خيانة للثورة، فقد خان الأمانة، وسرق أموال الشركة التي كان يديرها. وإذا اعتبرنا هؤلاء طبقة ثورية فهناك حطام لها أيضاً. وقد تمثل هذا الحطام في شخصية طلبة منصور الإقطاعي، الذي أصبح مادياً حين استولت الحراسة على أرضه، وشخصية حسي حلام، الذي رفضت قرية له الزواج من لأن «البلد أصبحت بلد شهادات»، وهو لا يحمل أية شهادة.

ويتابع نجيب محفوظ السليبات التي صاحبت تطبيق المبادئ الاشتراكية لثورة يوليو من خلال «ثلاثة فرق الليل»، مري كيف أدت المفارقة بين الشعارات المعلنة والواقع إلى انفصال فئة المتعصبين من المجتمع، شاكين من أن «كل قلم يكتب عن الاشتراكية، عن حين نحم أكثرية الكائين بالافتاء والثراء، وليلال الأسس المعمورة»^(١٧).

وما من شك في أن كلا من الكاتبين كان شديد الولاء للثورة بمحتمة، متعاطفاً معها، فلم يكن نقدهما هجوماً على الثورة بقدر ما كان حرصاً على تصحيح مسارها.

الشخصية بين الإرادة والعمل

حملت الصورة المجتمعية التي رسمها كل من نجيب محفوظ ويعقوب قنري يجمع من الشخصيات التي عاشت الأحداث السياسية والاجتماعية السابق ذكرها. ومن الجدير بالذكر أن الكاتبين لم يكتب بالوصف الخارجي لهذه الشخصيات، بل أضاف في أسلوبه إلى العوالم الداخلية لها، مستغلين أثر الأحداث عليها. وإذا نحن استعرضنا هذه الشخصيات راعنا التشابه بين ما هو مصري وما هو تركي منها، خصوصاً

ولم تسلم شخصيات نجيب محفوظ من الدوران في هذا الفلك . بل إننا نجد ياسين في « بين القصرين » يردد نفس العبارة الأسيرة لأحمد كرم ، مؤمناً بعث ما بدله في الحياة من جهد ، بل بطلان هذه الحياة أصلاً ، « فما هو ذا » يشعر بكل ما في قلبه من قوة بأن نعمة ما يحب عبده ، ربما لم يحده مائلا في عالم الواقع . ولكنه يشعر به كامناً في قلبه ودمه ، « ما أجده أن يبرز إلى ضوء الحياة والواقع » ، أو ملتصق « حياة عثا من العث » ، وباطلا من الأباطيل^(١٢) . ويرى هذا التردد بين اسلب والإيجاب ، وبين المقاومة والاستسلام ، واصفا في موقف حسبي في « بداية وبداية » ، حين عرض عليه أخوه حسن أساور زوجته يسبحي وبسار إلى ططا لاستلام عبده . فهو ما بين مقبل على أحدها لما تقتضيه الحاجة ، ومعرض عنها لما تقتضيه الكرامة والرجولة وعرة النفس وكان حوارهم مع نفسه أصلياً تعبيري عن هذا الموقف . « لا يمكن أن أقبل ، لا يمكن أن أقبل . أرضى . أقبل . أرضى . » ثم ينتهي هذا التردد إلى الإدعاء ، « فلا حياة إلا بالإدعاء » لن يدري أحد ، ولكن ساد ذكره ما حيت . وسأحفل به ما حيت . « لا أحدها كسبي ثم أفضيه عبداً المبسرة » إلى حاتم ، شريف وجائع ، « وس أرضى » تب للحياة^(١٣)

سادت هذه اللعبة حوار عالية الشخصيات التي جسدها الكتابات في أعمالها الروائية وذلك الحوار الذي لم يكن ليترجم إلى عمل إيماني . ولنا في موقف الحاكم لهذه الشخصيات ، وربما أردنا إيجاد تدافع وراء موقف الكاتبين من شخصياتها . وهو كما يبدو التزامها بالواقعية النقدية التي لا تخضع على أبطالها تقديم الحلول وإنما تدفع بهم إلى برار جوب الاسيار وأوجه القصور في المجتمع كي رأينا

في موقف الأبطال حيال جوانب الاسيار الاجتماعي ، وهو موقف التردد دون الإقدام ، والحيرة دون اتخاذ القرار ، والإرادة دون العمل ، واحتصار موقف المكر دون التطبيق . ومن ثم ليس مستغرب أن نجد انتقاد : مصريين وأتراكا ، قد التفوا عند وصف هذه الشخصيات (بالخامشية)^(١٤) . وقد تحلت هذه الخامة بكل معانيها في شخصية أحمد جلال مظل رواية (العرب) ليعقوب قلوي ، فقد ظل طيلة إقامته بالقاهرة ، يراقب سكانها ، مستكشفا سلوكهم ، ملتصقا مشاكلهم معكر في الاقتراب منهم لمساعدتهم في الخروج من محنتهم ، ولكنه لم يكن يفعل شيئاً سوى مناجاة نفسه : « إلى أين أمضي ؟ وأين مكاني ؟ من سيمضي ؟ ومن سيجد الدواء لهذه العلة ؟ من سيقبض من هذه العربة ؟ أما من أخ ؟ أما من تحت ؟ أما من رقيق ؟ »^(١٥) وظل أحمد جلال في موقفه هذا حتى بعد أن داهم العدو القرية فلم يترك ساكناً ، إلى أن أحرقه الأهالي على المذاهب معهم ، على الرغم من حبرته بوصفه صابطاً سابقاً ، بل إن هذه المحنة كانت كافية لأن تجعله يلدوب مع الصلاحين ومع ذلك فإنه يعترف قائلاً : « حتى المحنة لم توحدنا بل عمقت الفجوة التي بيني وبينهم »^(١٦) . ولم يكن هذا موقف أحمد جلال فقط ، « فما هو ذا أحمد كرم بطل » حكم كعبه سي ، « فف متراجعا أمام الصراعات العرقية ، نادما على تمسكه بالمعارضة » ، « إلا ما كل كعبه الآلام ؟ حتى لو كانت المعارضة ستحقق سعادة الوطن ورخاء سبه . حتى لو كان لك قوة لتسرق عشه ، فمدا ستقول ساعة الاحتصار ؟ لم تكن تؤمن إيمانا كاملا بالمعارضة ، ولا أنت كخافد على حركه الاتحاد والبرق .. إذن فم كنت تدافع ؟ وفي سبيل أي شيء كنت تناضل ؟ لقد كنت تدير مطلوب الإرادة ، كالمسار في نومه ، والموت هو النهاية »^(١٧)

هوامش

- (١) يعقوب قلوي لم يهاج أرحى . ولد في القاهرة عام ١٨٨٩ لأب يمني إلى عائلة من عائلات الأناضول العربية عاد إلى تركيا مع عائلته وهو في السادسة من عمره وظل بها ستين بعود مرة أخرى إلى مصر ولتسلم في مدرسة القصر بالإسكندرية ثم رجع إلى وطنه عام ١٩٠٨ وكان هذه السنة المصرية آخر في إنتاجه . إذ دارب أحداث أول قصصه القصيرة في أحد قصور القاهرة . اشتمل ماكتبه مع الأوب وكان مثيراً لدى القراء
- (٢) يحيى حلى ، مصر القصة المصرية . القاهرة ، ١٩٦٠ . ص ٧٦
- (٣) Kabaklı, Ahmet, Türk Edebiyatı, C III İstanbul, 1974, s. 403
- (٤) جاتاش جمع في الشبال العربي لاسطنبول أي مدخلها من ناحية البلقان
- (٥) Kadri, cıvdet, Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman, İstanbul C.II, 1970, S. 113.
- (٦) المرجع السابق S. 100.
- (٧) المرجع السابق S. 114, 116
- (٨) دكتور شمع السيد - لغات الرواية المصرية - القاهرة - ١٩٧٨ - ص ١١٣ - ١١٤
- (٩) نفس المرجع Kabaklı, Ahmet, S. 408
- (١٠) نجيب محفوظ ، بين القصرين - ص ٣٣٨
- (١١) Karasemadoglu, Yakup Kadri Ankara
- (١٢) Karasemadoglu, Yakup Kadri, Panorama, S. 412
- (١٣) وهي ثورة مضادة لاحتلاب ١٩٠٨ ارتدت القضاء على حركة الاتحاد والترقي والدماء الدستور
- (١٤) Yakup Kadri, Panorama S. 414
- (١٥) نفس الرواية S. 32
- (١٦) نفس الرواية S. 414
- (١٧) نجيب محفوظ . نثره جوي الليل - ص ٣٧
- (١٨) انظر للال ١٩٧٠ (مقدمة لثوب عند نجيب محفوظ) دكتور على الرضى والناقد التركي Cevdet Kurel في ترجمته السابق
- (١٩) Yakup Kadri, Yaban. S. 77
- (٢٠) نفس الرواية S. 34
- (٢١) Yakup Kadri, Hüküm Gecesi. S. 338, 339
- (٢٢) نجيب محفوظ بين القصرين - ص ٣٦٠
- (٢٣) نفس المؤلف : بداية وبداية ، ص ١٩١

مكتبة مدبولي

ميدان طلعت حرب

القاهرة/ ت ٧٥٦٤٢١

تقريباً
للشاعر الراحل
صديق الصديق
مروءة

كما تقدم
لجميع
القراء

كتب ومراجع عربية وأجنبية
جرائد وصحف ومجلات ودوريات
فتوامين متنوعة
كتب للأطفال مصورة وملونة
شرائط كاسيت تعليمية وموسيقية
شرائط فيديو كاسيت تعليمية
وأفلام عربية وأجنبية

الحوار الروائي

(١)

ليست الغاية من هذه الدراسة الموجزة رصد قضية الحوار الروائي في منظورها الفني العام، فذلك مكانه من مكتبة النقد الأدبي، ومن تراث النظرية الروائية على وجه الخصوص، فضلاً عن أن كثيراً مما يمكن أن يقال في هذا الصدد قد أصبح من ناطة المعرفة في أوساط دارسي الأدب ومبدعيه على حد سواء. وبالمثل لا تعد هذه الغاية بحث استغرق مشكلات الحوار المسرحي، لذلك - من الناحية المنهجية - مقام آخر، بالإضافة إلى أن ماهية الحوار الروائي أسلوباً ووظيفة قد لا ينطبق بالضرورة على ماهية الحوار المسرحي. صحيح أن الحدود بينهما ربما تتزاح أو تتقارب أو تتماس في بعض جوانب التطبيق، بيد أنه يظل لها - من الناحية النظرية على الأقل - أن الكلمة في الحوار المسرحي وجدت أصلاً لكي تُنطق، وأن الكلمة في الحوار الروائي وجدت أصلاً لكي تقرأ، وبين التعلق والقراءة مسألة تماثل في دقة تلك التي تقع بين العمل المسرحي والعمل الروائي.

فتوح أحمد

مواقف المتفاد تجاهها، وشهادات المبدعين من كتاب القصة في شأنها. ولأن القضية في صورتها العربية لا تعدو أن تكون فرعاً لظاهرة أخرى أكبر حجماً وأشدّ خطورة، هي ظاهرة الازدواج اللغوي، والتنازع الدائم بين الفصحى والعامية، أو بين لغة الكتابة ولغة الحديث، وهي ظاهرة محلّية في أصلها، وإن كان لها بعض وجوه تشبه الحزنية في اللغات الأجنبية الحية، فإن من الم شروع أن تنقيد هذه الحدود المصية مما عرض له من شهادات ومواقف، ضاربين صفحاً عن تجليات هذه الظاهرة في آراء المستشرقين، وما أكثرها، مؤثرين أن يصح نقادنا ومبدعينا داخل إطار الصورة دون محاولة للمصادرة أو الاجتهاد في عرض رأي اللهم إلا ما عسى أن تعرضه قراءتنا لهذه المواقف والشهادات من مناقشة أو استنتاج أو تأويل.

(٢)

ولا يخفى أن القضية عند بواكيرها الأولى قد نشأت فيما احواب القية بالحوارب القومية والتراثية التباس شديداً، كما اختلطت فيها بواحث الاحبار وتراحمت على محوكان يدفع بالكاتب إلى اتجاه، على حين لا تزال فيه مصوبة إلى الاتجاه الآخر، الأمر الذي علف كثيراً من اللواقف، ووصفها بالتردد، أو بالتوسط، أو حتى التراجع ويمكنك أن

ولا ينال من سلامة هذه التمرة أن الكلمة الحوارية في الحالات قد تستهدف بعض المرامي القية المشتركة كالكشف عن قضية الشخصية المتحاورة، أو الإيحاء بصدى الحدث فيها، أو الإسهام في تطوير هذا الحدث بما عسى أن يترتب على الحوار من فعل، ولا ينال منها - كذلك - ما يسم الكلمة في الحالات من خاصيتي الترجمة والمالية، نعى بذلك أنها رسالة ينهض المتحاوران فيها بدورى المرسل والمستقل، وأنها لا تستقل بعبارات جمالية خالصة، كذلك التي يمكن أن تستقل بها الكلمة الشعرية، ففى الرسم من هذا وذلك، تبقى للكلمة في الحوار المسرحي حيوية والفعل التي تستمدّها من طبيعة الجنس الأدبي الذي تنسج إليه، وهي فعل لا بوصفها سبباً لما عداها أو نتيجة لما سواها من وحدات البنية الدرامية صعب، بل هي فعل لأنها - في المقام الأول - واقعة لغوية ذات خصائص إيقاعية ودرامية، ربما تعرق بتأثيرها وإمكاناتها الدرامية حجم العمل مفهومه للمادى للألوف^(١).

لا يبق بعد ذلك لتحديد حجم القضية المطروحة إلا أن تقول بكل مباشرة ووضوح، إن غابنا لغة الحوار الروائي فحسب^(٢)، وهي لا تستهدف هذه الغاية من خلال تطبيقات تلك اللغة في نتاج هذا الكاتب أو ذاك، فمثل تلك للمالحة التطبيقية تقتضى من السعة والتعميل دراسة - وربما دراسات - أخرى، بل تستهدفها من خلال

تطالع ما كتبه عيسى حيد في مقدمة «إحسان هاتم» (وشهادته واحدة من أسبق شهادات المبدعين في هذا المقام) لثرى مدى الحيرة التي يستشعرها الكاتب إزاء المفارقة بين المصحي والعامة في الحوار، فإن استعملنا الأولى ظهرت متكلفة متنافرة شادة، بعيدة عن الفن الذي يتطلب المسحة الحقيقية والدقة في تصوير الألفاظ المحلية، وإن استعملنا الثانية قصينا على اللغة العربية، وسكنا على إخراج النوع القصصي أو المسرحي من آدابنا، ونحن نريد أن يكون هذا النوع من أقوى وأعظم أركان الآداب المصرية»^(٣).

وقد بنى وضع القضية على هذا النحو بتردد المبدع أمام تناقض مرشحات الاختيار، ولكنه في واقع الأمر تناقض من حيث الظاهر فقط، وهو ليس تناقضاً إلا لأن عيسى حيد - شأنه في ذلك شأن كثيرين من جيل الريادة - فهم «الدقة في تصوير الألوان المحلية» فيها حروفاً، فهمها من منظور ما سماه جورج ديبلابل فوتوغرافية الحوار الروائي^(٤). وحرى مثل هذا الفهم أن يعض بصاحبه إلى درب مسدود، فهو إما أن يسجأ إلى أحد الجبارين المتطويعين صراحة، وإما أن يبرؤ محل توفيق يحبه محظورات كليهما، أو قل يحبه - في الحقيقة - مشقة الاختيار، ومن ثم ينتهي إلى تلك التركيبة العجيبة: «حقى بوق بين نهر واللغة ارتأبنا أن نكتب المحادثات الثابتة بلغة عربية موصطة، خالية من التراكيب اللغوية، وقد يتخللها أحياناً بعض ألفاظ عامة، حتى لا يظهر فيها شيء من الحمود أو التكلف... أما إذا كانت المحادثات قصيرة ومقتضبة فبحسن بنا أن نقلها كما هي كما نصلي من الأشخاص المختلئين النحل والأجناس، بألفاظهم العامة، وروايتهم لأعجوبة»^(٥).

إن وسطية الرؤية في هذه المقولة تعضى إلى مجاورة التراكيب اللغوية، ثم تهجين للمجم الحوارى ببعض الوحدات العامة ذات لطابع النص، بما في ذلك صياغة جمل حوارية كاملة في قالب دارج، أو حتى أعجى. وقد يكون هذا التهجين مفهوماً إذا تصورنا أن روح اللغة قادرة على فهم ما يتسرب إليها من مفردات عامة أو وافدة، قادرة - في ذات الوقت - على تكييف هذه المفردات وفقاً لمخاطبها الخاص، ولكن الذي لا نفهمه هنا أن نخلو اللغة من التراكيب اللغوية، دون أن نخل ذلك بنظامها من الأساس، ناهيك عما يرتبط بهذا النظام من قيم دلالية وجمالية.

هذا الموقف الوسطى الذي ينطلق في وضع المسألة من مواجهة المصحي بالعامة، ثم ينتهي في حلها إلى ما يعتقد توفيقاً بين أطراف المواجهة، وما هو بذاك في الحقيقة، هذا الموقف سوف يظل يشترك عبر المنطورات النقدية والإبداعية فيما يتب للوارية أو الكون، حتى نصربه في الخمسينيات وقد اكتسب شكلاً جديداً لا يخلو من بعض المهجة والتصيل، فجعل هذا تارة في عرف باللغة الثالثة، التي حاولت الترخص في بعض الخصائص الخطية والتركيبية والمصحية، حتى تكون مفهومة لدى الفصح والعامة على حد سواء، فلم تكن عند التجربة متاحة إلا لمن يمتلك القدرة على فهم المصحي والعامة معا، بل كانت بنظام الجملة فيها أقرب إلى روح العامة منها إلى روح المصحي^(٦).

كما تحلى تارة أخرى في دعوة بعض المبدعين إلى ما أسموه «باللغة الفصحائية» أو «اللغة الديمقراطية»، وهي - كما يصورها زكريا الحجاوى - «لغة قصت فيها المصحي شعرها ودوايب أصوليتها، وظفت فيها العامة بدنها، وابست قلباً لتخلى ما بين تجاعيدنا من هموم».

وزكريا الحجاوى كان وكاتب قصة، ومن ثم لا يعنى كثيراً بتحديد مصطلحاته، ولا يكثر كثيراً بالتعبير بين الموقف الإنشائي والموقف العلمى، ويكنى بأن يضعنا إزاء جملة من الصور المحارية المروعة، ولكننا - على مراعيتها - لانسى المظهر الاجتماعي الذي كانت تعالج من خلاله تلك القضية في الحقبة المشار إليها، وهو منظور لم يتجل فيها بحر بصدده فحسب، بل تعداه إلى قصايا أدبية أخرى شديدة الخطورة، كالشكل والمضمون، والأدب المهادف، وما إليها، «والحياة الاجتماعية - فيما يرى الحجاوى وقيله - تشكل كل شيء، وتكيف كل شيء، حتى اللغة. وإن هذه الحياة الاجتماعية قد قالت كلمتها بإعطائنا لغة ليست هي باللغة الفصحى، كما أنها ليست بالعامة، بل وليست لغة ثانية، وإنما هي، على حد التعبير العلمى، اللغة الفصحائية»^(٧).

وسواء أسمىها «اللغة المتوسطة» كما وصفها عيسى حيد، أو «اللغة الثالثة» كما دعاها الحكيم، أو «الفصحائية» كما أطلق عيب الحجاوى، فإن هذا المصطلح التوفيقى سرعان ما يتقل من أقلام المبدعين - الذين رؤوا له في بداية الأمر - إلى أقلام النقاد والدارسين، حتى لزاء ببرز مرة أخرى في صدر السبببات بنفس الملامح، ونحت نفس الشعار تقريباً، شعار «اللغة الوسط»، تلك اللغة التي تجمع - فيما يرون - «بين رصانة الفصحى، ومرونة العامة»^(٨).

ودخلت من الأوصاف الرجراجة كإحصانة والمرونة، فهي بم يصعب الاتفاق على دلائل، فضلاً عن الاتفاق الأخير على اجتماعه في اللغة الوسط، ويبقى أن هذا الموقف النقدي الأخير يحاوس المص إلى مدى أبعد قليلاً من سابقه في تجسيد بعض جوانب الوسطية، إذ يرى تعليق نمط الشخصية، بدلاً من ربطه المطلق بنمط اللغة، ويعمى آخر، يحاول التفرقة بين أنواع اللغة المستخدمة في الحوار وفقاً للمواقف بين النماذج القصصية: «لا متوسطة في بعض الحالات من استخدام اللغة العامة إذا كانت شخصية القصة الأساسية رجلاً أو امرأة من أولاد البلد الذين لا يمكن أن يتصور القارئ أن تجرى عن لسان أحدهم حرية صريحة»^(٩). ومنطق الاصطفاء الذي يحكم الترة الوسطية لا يتحلى حتى في ذلك المشروع الأخير، ولكنه اصطفاء لأهم عن طريق تهجين الفصحى بالعامة، بل يهين على المزوجة بين شخصيات ذات أبعاد اجتماعية مختلفة. تواربها ويختلف باختلاف مستويات الحوار المتصوق وإذا كان مثل هذا الموقف أصوله في حيل الريادة، حين دعى عيسى حيد إلى إطلاق الأعاجم «برطانهم الأعجمية» فإن له سوابقه أيضاً عند الرعيل الأحدث من النقاد، وبالذات في مواقف بعض جيل الخمسينيات من نقاد الواقعية. وآية ذلك ما يكتبه الدكتور على الراعى (مارس ١٩٥٩) في مقام التعليق على عمل أدنى جديد ليوسف

العامة ، وإن بقيت لها - مع ذلك - طاقة الإشارة إلى الشخصية الروائية .

ومن الملحوظ أن حركة المواقف النقدية حتى الآن كانت محكومة بمبدأي التخيير ، والاقتراح . ومعنى بالتخيير وضع كل من اللتين في مقابل الأخرى ، وبالاقتراح محاولة القاص حلّ يمثل حالاً في تطعيم القصص العامة أو المزاجية ببعضها . وقد أسهم النقد الأكاديمي - مع مرور الوقت - في عز صلابة المبدأ الأول ، بل بحدوده عندما يقتضي الأمر ، فلم تعد القصة في هذا النقد قصة قصصية وعامة ، بل أصبحت تطرح باعتبارها قصة لغة فنية أو غير فنية . ومعزى ذلك ألا تكون الفصاحة حجة رابدة لنظام لغوي ثابت ، بل تكون قرينة لأسلوب بعينه ، في عمل بعينه ، بحيث يتحدد حجمها وطبيعتها في ضوء علاقتها ببقية عناصر التجربة الإبداعية ، وليس وفق نموذج ذهني سابق .

ولم تكن النقدي لأصحاب هذا الموقف هو تجربة الكاتب أولاً ، وآخرها ، حرية الكاتب في استخدام الحوار المناسب للتجربة هي الحلّ ، وشرط هذه الحرية هو الحاجة الفنية ، ولكن هذا الشرط بدوره سبيح لا لأن الحاجة الفنية - بتعبير الدكتور شكري عياد - أمر يقتضيه الكاتب ، و ، لكل كاتب أسلوبه ، والمهم حل كل حال أن القصة م تعد إليه ، قصة قصصية أو عامة ، بل قصة لغة فنية أو لغة غير فنية ، ولعلنا لو شغلنا أنفسنا وقراءنا بالحدث عن هذه اللغة لفنية فكان كلام أكثم قائلة وإمّاها . (١٢٧)

وفي مقام نقدية هذا الاتجاه يسرشد الدكتور شكري عياد بتجربتين ، إحداهما معاصرة ، والأخرى تراثية . فأما المعاصرة فهي تجربة محمود تيمور ، الذي قضى ردها من حياته الأدبية يكتب حوار أعماله العامة ، ولكنه لا يلبث أن يتحول عنها إلى القصص . حين استشر أن الانتقال من سرد قصص إلى حوار عامي مجلّ بما ينبغي للعمل من وحدة البناء وانسجام عناصر العرض . وأما الأخرى فهي ما كان يلجأ إليه الجاحظ في نوادره ، حين يورد كلام العوام على عاميته ، وأحاديث الحواري الأعجميات بما فيه من رطانة وعجبة . ونحن من جانبنا نسلم بصحة هاتين الواقعتين ، بيد أنه إذا كان التحول لتيمور من تفسير ، فهو تفسير لصالح القصص في المقام الأول ، حتى وإن كان هذا التحول قد تم باسم الضرورة الفنية . أما تجربة الجاحظ فهي تجربة مقيدة ، وقد نبّه إليها في مقالاته على وجه الخصوص ، وهي إن استعانت في تحديد أبعاد الشخصية بلحن ، أو كلام غير معرب ، أو لفظ معدول عن وجهه ، فإنها لم تبلغ بهذا الصبح حد التقعيد المطلق . وما أشبه الأمر في هذه الحالة بتلك البطاقات التي حدثنا عنها الدكتور مندور ، والتي لا يصل استخدامها إلى مستوى الاطراد ، ومن ثم لا يكون ثمة تثريب على اللغة القومية في احتوائها ، وتكليفها لمنطقها ، وإمدادها بما هو من طبيعتها ، وامتصاصها - في النهاية - داخل تسجيها حتى .

(٣)

الحاجة الفنية - كما رأيت - كانت مطلق أقصى بالنقد إلى ترك الباب مفتوحاً أمام حرية الكاتب وفق ما تتطلبه ضرورات تجربته ،

يدريس . يقول : « الذي أهمه وأستطيع أن أدافع عنه هو استخدام كل من الفصحى والعامة استخداماً فنياً وليس بلاغياً ، بمعنى أن تستخدم للكلمة الواحدة ليس على أساس من فصاحتها أو عاميتها ، بل على أساس من قدرتها على التعبير الفني ، فإن كان تمام التعبير عن فكرة ما ، أو عن شخص ، لا يتأتى إلا باستخدام العامة فقد وجب استخدامها ، وإذا كان التعبير بها يسوّى إلى المفكرة أو الشخصية ، فقد وجب استعمال الفصحى . وعلى هذا الصواب نجد أن حوار الأزهري مثلاً يسمى أن يجري بسعة الفصحى ، لأن هذا ضرورة فنية ، كما يسمى أن يجري حواراً خفياً مثلاً أو شديداً باللغة الدارجة لنفس السبب . هذا من مفهوم وواضح . ولا أظن أن حلقاً كبيراً يمكن أن يقوم بشأنه . (١٢٨) »

ومنطلق « الاستخدام الفني » للغة الحوار - من مشروعية مادامت تسلم بخصوصية « التوجه » التي تتميز بها الحملة الحوارية في أجناس الأدب الموضوعية ، نعي مادامت نعتقد بأن تلك الجملة لا تستمد قيمتها الجمالية من ذاتها ، بقدر ما تستمدّها من وظائفها في الكشف عن الشخصية ، وصدي أحدث فيها وعلاقتها ببقية الشخصيات فاعلة ومنعطة ، ثم هو منطق ينجر من وضع القضية في صورة « التوجه بين خيارين مجردين » ، بل يقع بإحالة المسألة بكاملها إلى « فكرة الكلمة على التعبير الفني » ، بمعنى أن نحصر لغة الحوار في كل عمل المقومات اللغوية ، وملابساته الفنية المستقلة ، ثم يأتي دور الناقد في اكتشاف طاقة هذه اللغة ، وحفظها من إثراء الكل القصص في حدود ما يمكنه من تلك المقومات . وفي هذا كله خفاء ، لولا أن الناقد عاد فقيده بتلك التجربة المبدئية التي توجب الانتقال من الفصحى إلى العامة - في الموقف الحوارى الواحد - طبقاً لمستوى الشخصية الثقافي . وإذا كان الأمر واضحاً - ولو على سبيل الافتراض - فيما يتعلق بالفجوة اللغوية بين المرحليين اللذين ذكرهما ، فكيف يكون بنفس القدر من الوضوح فيما يتعلق ببقية الطوائف والمستويات ؟ وما ظنك بتلك الفجوة التي يسقط فيها الفجاء حين ينتقل فجأة ، وبلا مقدمات ، من مستوى يصبح محض إلى مستوى عامي صريح ؟ ثم ألا يصح هذا الانتقال المباغت إلى حُرّ مبدأ الإيهم بالواقع ، وهو المبدأ الذي يتخذ في العادة ذريعة للدخول إلى الواقعية اللغوية ؟ !

لقد كان الدكتور محمد مندور أكثر قصداً حين خلط هذه الفجوة ، فلم يشأ تعليق مستوى الشخصية بمسوى لغوي شديد الحدة في تباينه مع طبقة المستويات ، وهو إذ يقارن اللغة الدارجة لدينا بشعبية باريس Argot أو كوكشي لندن Slang ، ينهى إلى القول بأن الأدباء يرفضون استخدام هاتين اللهجتين فيما يكتبونه شعراً ونثراً ، وقصارى ما يهيدونه شعباً ، وما يمكن أن يستشهد به كتاب الرواية لدينا ، هو استدارة بعض المصطلحات الشعبية ، أو بعض الدوائر التعبيرية الدارجة ، التي تمثل للشخصية المتصارعة ما يشبه البطالة التي تحدد البعد الاجتماعي أو النفسي ، (١٢٩) والذي لم يذكره الدكتور مندور أن تدجين هذه المصطلحات في سياقها الفصيح ، يقتضي بالضرورة إلى إحصائها لحركة هذا السياق ، الأمر الذي ينقّ عنها كثيراً من أصابعها

والحاجة الفنية - أيضا - كانت منطلقا أصحى بالبدع إلى تصنيف مقاييس الاختيار . وقد عنيّا بتلك الإشارة الأخيرة الأستاذ يحيى حتى في تناوله لتلك القصة من خلال تجلياتها في بعض روايات نجيب محفوظ

وسيجى يحيى حتى في هذا التناول وثيق العلاقة بمهجه في فلسفة العمل الأدبي وطريقة نصيره ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى لا تبدو النتائج التي يصل إليها هذا المسح مقطوعة الصلة بترتبات القصة في جميتها ، ومحاولات الاصطفاي على وجه الخصوص ، مع فارق مهم جدا ، وهو أن محاولات هؤلاء كانت تدور في إطار التوفيق بين القصصى والعامة ، أو المرواحة بينها في داخل العمل الواحد ، أما محاولة يحيى حتى فلا تقترح مثل هذا التوفيق أو تلك المرواحة في داخل العمل الواحد ، بل تقيم توريثها على أساس تنوع الأعمال الأدبية فيها ، وتوسع أنماط البنية الروائية على سبيل التجدد ، بحيث يكون لكل من هذه الأنماط - منذ البدء - لغته الحوارية المستقلة من تمبره النوعي ، فقد تكون القصصى في هذه الرواية ، وقد تكون العامة في تلك ، ولكها في الحالتين مرهونة بطبيعة العمل ، مستمرة فيه منذ البداية وحتى النهاية ، بعض النظر عن تباين المواقف واختلاف مستويات الشخصيات الروائية .

وطبيعة العمل الأدبي التي تمثل محك الاختيار العبرى يتوزعها :
فما يرى الكاتب - نطاش هوربان ، النمط الأول استاتيكي ، والنمط الثاني ديناميكي . فالنمط الاستاتيكي يتميز بالانصباط العقل الشديدا والتأمل الهادئ ، واستشراف التجربة في اتزان فكري بالغ الدقة والموضوعية ، وهو يفرض نفسه على مهارة العمل في مظاهر أدائية متعددة ، تتحل في التصميم الهندسى للفصول ، والحرص على رصد التفاصيل الثانوية ، والازدواجية التي تستل في تكرار التجربة ، والاستوائية التي تتجسد في وقوف مبدع العمل الروائي موقف الحياد إزاء المثل التي يعتنقها أبطاله . وإذا كان ثمة من أمودج يستطبل عمل هذه الخصائص ويدل عليها أوصح دلالة ، فالثلاثية - فما يرى يحيى حتى - وأمودجه العبرى المذكور^(١٥) أما النمط الديناميكي فيتم إنجازها في وضع الأعمال الفني ، قد يكون انفعالا مخوف ، أو قضية ، أو قيمة ، ولكنه في كل الحالات يعمس صراع المصانف مع موضوعه ، وعذاب المبدع في امتلاك أدوات إبداعه ، وتوتر الباحث عن القيمة بين أطراف المعادلة الأثرية : الحبر والنشر ، واليقين والشك ، الفصلية والرديلة . وفي وقفة هذا التوتر بتحقيق الكائن الأدبي وثيقة حية تنشئ مجسم للمعانة التي يصل بناها المبدعون ومدها

ومثل هذا النمط يعرض - بدوره - على مهارة البناء الروائي مداميك صياغية مختلفة ، فهو لا يتكى كثيرا على « بانووا » هريضة من الأحداث ولأشخاص ، بل يعتمر الحادثة الصغيرة حتى يستغفر كل ما يرب من دلالات ، وهو يعتمد على فائض الإيحاء في واحة الملتقى أكثر مما يعتمد على فائض الألفاظ ، والرنوش ، والخزبات النثرية الدقيقة ، وهو - من ثم - لا يتكى على وصوح العرض فلو ما يتكى على خلط الزمن ، ومرج محالات الشعور في وعاء رمزي واحد ، وعاء رمزي تجاوبه وتتساوق معه وثبات مباحة من الحاضر إلى الماضي ، ومن الحاضر إلى

المستقبل ، بل يسقط الحاضر أحيانا حتى يتلهم الماضي والمستقبل في آن وصى متحرر من الخنوع لمطلق المصاحبة الزمنية ، ويتوارى الترتيب السببي في تعاقب الأحداث ليحل محله الانتقال المفاجئ المحكوم ، من السرد إلى الحوار ، ومن الحوار إلى حديث الذات ، ومن صيغة ضميرية إلى أنتها ، دون إخلال بوحدة البناء وانسجامه . وإذا كانت الثلاثية تمثل النمط الأول ، ففي « اللص والكلاب » مصداق هذا النمط الأخير .

وتتميط الأعمال الأدبية على هذا النحو يسر - في نظر أصحابه - مشكلة الحوار الروائي إلى حد كبير ، بل يكاد يحلها بصرية واحدة . « غنى النمط الاستاتيكي تحفظ الألفاظ في أغلب الأحوال سيثتها وحدودها التي تجدها عليها في القاموس . ولأن نظرة المؤلف الصبور المتأمل غير المنفعل مضوية من عل ، فقد قلّت احتمالات الصراع بين الألفاظ ، وساخ استعمال القصصى في الحوار بدل العامة في الثلاثية ، مع أنها من المذهب الواقعي . أما في النمط الديناميكي - بشهادة اللص والكلاب - فإنك تحس - بسبب انفعال المؤلف - أن الألفاظ قد انصهرت في الأخرى في بوتقة ، فأصبحت الصلة بعيدة بينها وبين هيئتها في القاموس » فإذا لمع قارئ هذا الكلام نوعا من التافس بين مقتضى هذا النمط الأخير من استخدام العامة ، وواقع الأمر من استخدام القصصى في « اللص والكلاب » ، كان الرد حاصرا : « إذا انصهرت الألفاظ في بوتقة واحدة تصاعدت العروق بين العامة والقصصى ليست العبرة هنا باللفظ بل بشحناته ، ومن أجل هذا ساع أيضا في اللص والكلاب استعمال القصصى بدل العامة في الحوار . »^(١٦) نقطة وصول واحدة - هي القصصى - تنهى إليها عبر طريقين مختلفين وهي واحدة سواء سلكت إليها درب الاستاتيكية أو الديناميكية ، وسواء كان مودجها من الثلاثية أو من « اللص والكلاب » . وإذا لم تكن العبرة باللفظ بل بشحناته ، فهل لنا أن نستعير من صاحب الرأي مطلقه ونقول : العبرة ليست بالطريق بل بنقطة الوصول ، « بطريق موضع جهاد . ومبدأ الاستاتيكية والديناميكية في تصفيف العمل يقبل المناقشة ، وتجيبت هذا المبدأ عند التطبيق أكثر قبولاً لتلك المناقشة ، أما « الشيء الوحيد المائل ، الشيء الوحيد الذي لا مغازاة فيه ، فهو أننا من حوار نجيب محفوظ بصدد أعمال تنوعت أبنيتها الفنية ، ولكنها انفقت في توظيف القصصى نعة لهذه الأبنية على تنوعها ، وعليها - من ثم - أن تقع باكتشاف حقيقة هذه اللغة ، في إطار ما وظفت له من غاية ، وفي حدود ما استخدمت فيه من عمل .

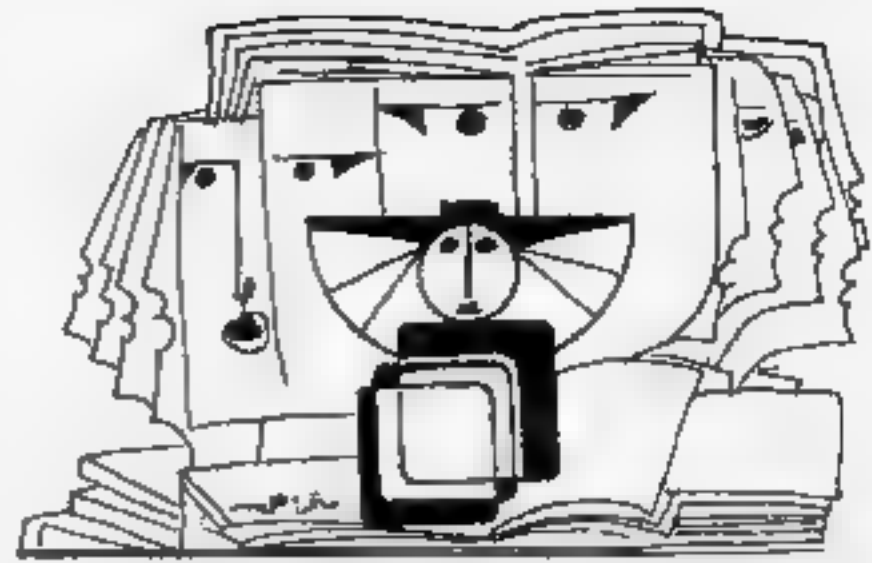
ثم إن الأساس الذي مهتت عليه تلك المقولة لا يجر حد لتسقيق من ليس ، لأن تحريك نوع العمل مع عنة الانصباب وجود وعدا يورهم بأننا نصنف الفنان قبل أن نصنف عمله ، أو يوحى - على الأقل - بأن المبدع يسقط انفعاله على عمله إسقاطا مباشرا دون تقييد ودون تصفية ومعنى هذا أنه يصور نفسه حين يصور مودجها ، وأنه لا بد أن يكون قد عالى ما يصوره معانة حية حتى يعمل به انفعالا كاملا ، مع أن واقع الأمر لا يدعم هذه الفروض جميعا ، فمن القول - والموصوعى منه على وجه الخصوص - من غير مباشر بصنيعته ، وهو يظنل من انفعالات صاحبه أكثر مما يتدى ، وهو يقتصبه الخلد - أو الإيهام بالحيدة - فيما

ذلك - في ختام هذه الدراسة - عودة .

وتعالما من المكرة تقريبا عند الدكتور وشاد رشدي ، وبن
تكن في صيغة مختلفة ، وتزيد من التصيل ، ولكنها - مع ذلك -
تكني - كما اتكأت شهادة يوسف إدريس - على منح المطابقة بين
الأصل والنموذج ، « فالكاتب الذي يحمل شحوص قصته تتكلم وتفكر
بلغة غير اللغة التي تفكر وتتكلم بها في الحياة يهدم من أساسها لواقعية ،
التي هي السب في كيانه ، لأن الحدث إنما يقوم على لأشخاص
وتعاملهم بعضهم مع البعض ، فإن جاءت محاكاة الأشخاص ناقصة
جاء الحدث ناقصا » (١٧) . والجديد هنا هو الاحتجاج بمبدأ
« المحاكاة » ، بوصفه ترجمة نقدية للمصح المطابقة ، ثم بوصفه درية
عمل - أو تبرير بالأخرى - تلك النبرة الحاسمة في اختيارها ، القاطعة في
توجيهها إلى جمهور المبدعين من يتخلون من القصص لغة حوارهم
« أن لكتابا من يفعلون ذلك أن يدركوا هذه الحقيقة ، وهي أنهم ليسوا
أحرارا في أن يحطوا بشحوص قصصهم تتكلم أو تفكر بالعربية
القصص » (١٨) . وأصحاب هذا الموقف - كما ترى - يفتنون المسألة في
عملها على معيار الواقعية ، وعلى فهم خاص لمقتضيات هذه الواقعية إن
شتت التحديد . وتدعش للمفارقة الملحوظة بين طبيعة المقدمات وبرية
النتائج في هذا المقام ، فالدكتور وشاد رشدي من الحواريين على اعتبار
الكيان الأدبي معادلا موضوعيا يستمد مقوماته من داخله ، وليس من
طريق مقارنته بأصول تنبئه أو تصادر عليه ، ومع ذلك تراه يرفع شعار
المحاكاة صراحة ، ومنه زاوية أصولية مباشرة ، بوصفه مقياسا لاكتحال
لغة الحوار ، ومن ثم اكتمال الشخصية القصصية ، ثم العمل برمت

وتلمح المفارقة ذاتها حين تقرأ لصاحبي كتاب « في الثقافة
المصرية » : « جدير بكل رواية مشلول أن يفهم أن هناك فارقا هاما بين
النموذج الذي يقدمه في الرواية وبين الفرد الحقيقي في الحياة » (١٩) ،
فتشر لوهلة أنك على وشك الصرقة بين لغة النموذج ولغة الفرد ، ولأول
فية ، وإن لم تكن دارجة بالضرورة ، والأخرى دارجة ، وإن لم تكن
فية بالطبع . ويرداد نوبتك لهذه الصرقة حين ترى احتكاما إلى « العلاقة
الرمزية » بين العمل الروائي والواقع ، وإلى مبدأ « الاختيار » الذي يلبي
ضرورة المطابقة بين فن الحوار وواقع الحوار . بيد أنك لا تلبث أن
تباغت حين تلحظ عتق المفارقة بين الإقرار بمبدأ « الاختيار » بوصفه
بلعية من بلديات الواقعية الفنية ، ورفض تجليات هذا المبدأ ذاته مما
يتعلق بالحوار بصفة خاصة ، يدعوى أن الحوار القصص « يصنع من
الفارئ وبين العوص إلى أعماق الشعور بالموقف الدراماتيكي حاجزا
واصحا » ، على حين أن للتعبير العامي « وقعه وحساسيته ودلالته في
نقل للشاعر كاملة » . وإذا كان الأول لغة من يرى « اللعبة من
الخارج » ، فإن الثاني لغة من يراها من داخلها ، ذلك الذي « يعاى
التجربة الذاتية في أعماقها » (٢٠) .

والحق أن صورة « اللعبة من الداخل » لا تغفو عن شحوص
وسية ، منها في هذا مثل فكرة المطابقة في المحاكاة ، فالأداء الذي
لا يفترض معايشه التجربة معايشة ذاتية فقط ، ولا يقتضى الدقة في نقل
الواقع فحسب ، بل يفرض الدقة بالقدر على تصوير الطبيعة الإنسانية



يمكنك عليه من شحوص ومواقف ، فإذا كان ثمة انفعال فهو انفعال
لشخصية لا الكاتب ، وإذا كان هناك من فكرة ، فهي فكرة من خلال
موقف ، وإذا تجلى في النهاية معنى عام ، فهو ما يوصى به نسج
العلاقات ، وطريقة تحريك الشخصيات والأحداث ، في إيقاع عصى
مرهون - قدر الإمكان - بمبدأي التجرد والموضوحية .

(٤)

ورقة التوفيق في عمل ماتقدم من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى
مريد من التفسير ، سواء قلنا بالنهجين ، أو المرافقة طبعا لمستويات
النمذج بشرية . أو التوزيع وفق أنماط العمل ، فالمحصلة واحدة
لكاتب إزاء خيارين ، وعليه أن يجاوز موقف المفاضلة بالأخبار منها
كتابها ولا يفتور بالاختيار بينها . غير أن المسألة - مطقيا - لم تكن لتطرح
بنفس الطريقة عند جميع من تصادوا لها ، فهي من منظور آخر ليست
مسألة لعين يوارن بينها لكاتب بنية الاصطفاء منها معا ، أو الركود إلى
إحداها ، بل هي عند التحقيق لغة واحدة ، فلكي تكون الشخصية
واقعية بكل أبعادها ، يسعى للكاتب أن يحرك لسانها بتلك اللغة التي
تنطقها في حياتها اليومية . فالواقعية لا تقتصر على واقعية الحال ، بل هي
واقعية الحال والمقال جميعا ، واللغة ليست أداة حوار أو قطرة لقاء بين
شخصين ، بل هي جزء من مكونات النموذج البشري ، وعنصر من صميم
عناصره . يقول يوسف إدريس متحدثا عن تجربته الأدبية : « اللغة
ليست وسيلة ، اللعبة في العمل الفني مثل اللون في الرسم ، أو النغمة في
الموسيقى ، جزء من صميم العمل الفني . والمصالح أننا في الوقت الذي
تقوم فيه بديك حركة صحمة لإحياء الفولكلور العنالي والقصصى ، نقف
من اسعة الشعبية ، التي هي سمة إنساننا ، هذا الموقف الرجعي ، وننظر
لها باعتبارها عملا غير لائق » (٢١) والجزء الأول من هذه لقولة
لا يثير - مما نعتقد - جدلا ، فالأدب فن اللغة ومن حقه ألا ينظر إليها
باعتبارها مجرد حلية أو إطار أو أداة توصيل . ولكن أنه لغة تلك ؟ هنا
يقف الكاتب نوعا من الترادف بين لغة العمل الأدبي وما أشبهه باللغة
الشعبية ، تلك التي تستمد مسوعات انتفاها - في نظره - من كونها
بعض أصل النموذج ، أي من كونها « سمة إنساننا » ، فإدام النموذج
لا يتكامل إلا بأن يكون طبق الأصل ، فكذلك سماته ، ومنها اللغة ،
لا تتكامل إلا بأن تكون طبق سمات الواقع . ومرة أخرى نصطدم بمقياس
الأصل والنموذج ، واقع الواقع وواقع العمل الأدبي ، ولكن لنا إلى

تصويراً حياً. ولأن هذه الطاقة التصويرية لا تتجلى إلا من خلال الموقف، أي من خلال ردود الفعل الإنسانية تجاه ما يحيط بالشخصية الروائية من متغيرات وما يصادفها من مصائر، فإن صدق العمل في هذه الحالة لا يرتبط بكمال التناسخ بين الفن والواقع بكل مكوناته، ومها اللغة، قدر ما يرتبط بكمال التجربة الفنية، ومدى توفيقها في تمثيل - ولا نقول مطابقة - الطبيعة الإنسانية بأبعادها النفسية والخلقية^(٢١)، ومعنى ذلك - في التحليل الأخير - أن دقة الصورة وحيويتها وإسابتها سمات للسودج الفني، قبل أن تكون معايير لقياس موقعه من الأصل Prototype، وأما سمات موقفية، قبل أن تكون سمات نسائية

(٥)

وتقام اللوحة الفنية أن تشير إلى اتجاه مقابل في تناول القصة. هو بالقصص أسبق من نظرائه تاريخياً، ثم هو - في أصفحت احتالاته - لا يقل عنها جميعاً قيمة وأهمية، سواء من حيث الاتكاء على الموهبات الفنية، وإن يكن من منظور معاكس، أو من حيث جذب الانتماء الذي استأثر به من جمهوره النقاد والبدعيين، فإدام نعمة من يعتمدون مبدأ الاصطفاء أو التوسط. ومادام هناك من يحدون بمحاكاة الواقع حتى حدوده اللغوية، فإن القسمة المنطقية تفرض بذاتها أن يكون نعمة صنع آخر، يكتمل به مثلث الرؤية، حيثما يذلل تيار النص في صياغة الحوار الروائي.

وأصحاب هذا الاتجاه لا يميلون منذ البداية على فكرة المقارنة بين النصصي والعامة، فلكل من اللغتين - في نظرهم - جمهوره، ولكل منها وسائله. وإذا كان الأدب النصصي مجال استخدام الأولى، فإن لأدب الشعبي مجال استخدام الثانية، ومن ثم تبدو للفاصلة بينهما دون أساس حقيقي، لاختلاف الوسائل وأجالات، ناهيك عن نوعية التلقي الذي تتوجه إليه كل منها.

وقد يمكن التسليم بأن العامة أكثر رواجاً في شؤون الحياة اليومية، وأن هذا الرواج قد أكسبها قدراً من الثراء في قرائن الاستعمال وظلال الدلالة، غير أن هذا الرواج لا يعدم نظيراً له في لهجات كثير من الأمم والشعوب، وبرغم ذلك لم يدرّ محله واحد من تقادهم وكتّابهم أن يعرض هذه اللهجات فرضاً، بدلاً من النصصي، لو أن يحمل إحداها في صراع مع الأخرى لتبدل بها، بل تركوا الأدب الشعبي (الفولكلور) يسير مع الأدب النصصي، دون صراع كل منها مع الآخر على البقاء^(٢٢).

وتناقص حقيقي - مما يرى هؤلاء - يتمثل في اتخاذ مبدأ الواقعية دريعة لتحكم بعجز النصصي. من حيث هي نصصي، ذلك أن الواقعية لم تعنى في هذه الحالة سوى واقعية الأداء. ومع أن الفرق شاسع - بتعبير الدكتور محمد غنيمي هلال - بين معنى الواقعية الفني وواقعية اللغة، فالواقعية يقصد بها واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة ومجتمعها ولا يصير أن يجاور صبي أو عامي باللغة العربية - على ألا يكون فيه تكلف أو حيلة، ولكن الصبر كل الصبر أن يحرق

الكاتب على لسان صبي أو عامي آراء فلسفية، أو أفكاراً اجتماعية، أو صوراً عميقة لا يبررها الواقع، ولا تتصل بالموقف^(٢٣) ومعنى ذلك أنه لن يشجع للعمل حوار العامي إذا كان يعاك من قصور في مثل الموقف وإقناعاً به، فإذا نجح من هذا القصور، فقد لا يجسر الكثير حين يتعذر نقل بعض الرغوش الموصية في العامية إلى ما يطرأها من لغة الحوار النصصي. لقد كان في هذه المصحح وأمثالها ما يحسن من يدعون هذه الاتجاه من المزيد، فقد حددوا مساحة كل من اللغتين، وعرفوا مفهوم الصلح بلسان الخاب وليس بلسان اللغات وأصحوا - نوكدوا - بواقعية النية الفنية. غير أن الوضع لم يكن بهذا القدر من البساطة. فقد ساهم في تحير القضية مداد كثير، وعلا دعاء العامة في الاحتكام - أحياناً - إلى مقدمات غير فنية بطبيعتها. كالعصرية، وذوق الجمهور، ورواج الاستعمال، فلم يكن أمام الآخرين إلا الاحتكام إلى ثروت النصصي. وتاريخها، وتجاربها في استيعاب أنماط شتى من التذوق بوقدة. وكيف أكتسبتها هذه التجارب ثراء في المعجم، وتنوع في الدلالة. وقدرة على احتواء المعاني الدقيقة التي لا قبل للعامة باحتوائها وكأنا من هذه النقطة الأخيرة إزاء بعض تاريخي. يتمثل في دعم النصصي عن طريق إبراز صلها بالثراث، ومعياري، يصل إلى نفس نوعية عن طريق تقرير أصالتها بمعنى المعجم والدلالة والأسلوب. وكلا التبعدين يمكن أن يلمح في شهادة محمود تيمور، إثر تحوله المدوّى من العامة إلى نصصي في لغة الحوار. حيث يقول: «أرى - فيما أرى - أن التعبير بالنصصي في طبيعة ما يجب أن يلتزمه الأديب، فالنصصي لغة أسيان، ولسان الثقافة، وقد انضمت منذ نشوئها حسب طول، فتعاقب عليها كثير من الأطوار، ومرت بها ألوان من التجارب، حتى انتهت إلينا راسحة الأصول رفيعة البناء، تتناثر بالعنى في الألفاظ والتراكيب، والدقة في قواعد النحر والبلاغة...»^(٢٤).

ولأن نظرة الكاتب إلى لغة الحوار وجه من وجوه رؤيته الفنية لماهية العمل الأدبي وفلسفته الجمالية، فإن مقولة تيمور هذه لا يمكن أن نهم على وجهها إلا في ضوء إدراكه لطبيعة الصديق الفني، لهذا الصديق - بالنسبة إليه - لا يقتضي بالضرورة ترجمة الواقع، بل هو - بالأحرى - نصيب له، وهو بالمثل لا يحرص معيشة «العدة من الداخل». وإذا كان شأن الكاتب في هذه الحالة شأن من «بأكل حنلاً كاملاً يستطيع أن يصف لك مذاق لحم الصن»^(٢٥). كما يقول «سوموست هوم» منتسراً، على حين أن شريحة صغيرة ربما كانت فيها الصناعة لم يريد أن يتذوق، وما هذه الشريحة إلا حاسة الملاحظة التي يتسلح بها المدع إراء الظواهر، وضاقة الحس نديه في قياس عام يلاحظه على ملاحظه، وقدرته على أن يملأ - بالتمثيل - ما صبي أن يكون قد بقي من عجوات المواقف ونبرات الرؤية، «ومعشيه في سبيل ذلك أن يعرف من شؤون الناس ومن أوصاف بيتانهم ما يسر له أن يتمثل وأن يتنمى. ومتى أحسن التمثل وأجاد الاندماج كان بين هؤلاء الناس - على اختلافهم وتباينهم - فرداً منهم، يحيا معهم، ويقف مواقفهم، فلا يعبأ بتصوير ولا تعبير...»^(٢٦).

وإذا كان تيمور قد بث وجهة نظره هذه في تصاعيف بعض

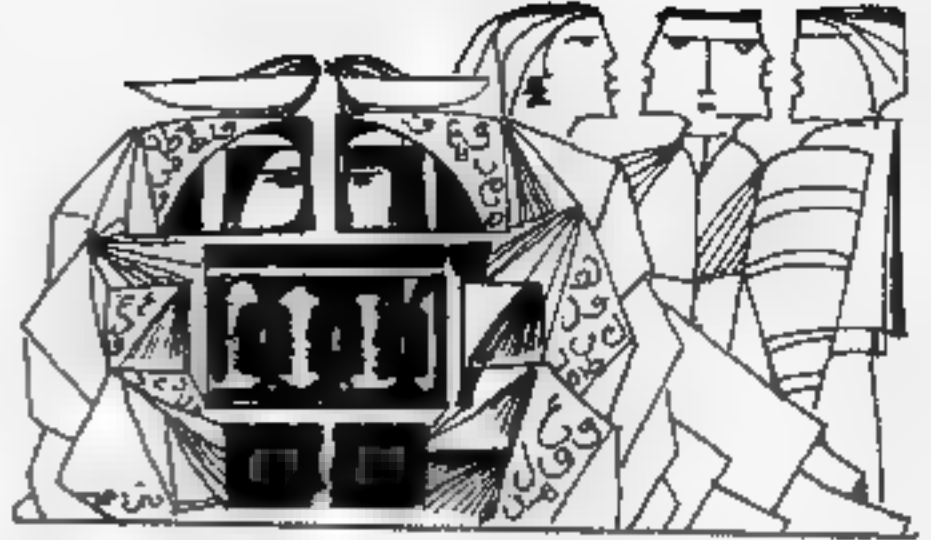
ملحوس في موقفه إزاء قضية الازدواج في لغة الحوار الروائي. ^(٢١٦) والحق أن مثل هذا التحول لا وجود له بشهادة الكاتب نفسه ، فقد اعترف بتطعيم المعجم الفصيح لباطراد التراكيب العامة ، فهو قد اعترف به بحبائه وسيلة إلى تطوير النصحي لأموقف عداه ضدها . ومثل هذا لا نلاحظ فيه تحولا إلا بمقدار ما نلاحظه في تعويل من العربية القديمة على بعض المفردات الواطئة ، أو ما نلاحظه في امتصاص البعث المصرية الحية لما هو غريب عنها من ألفاظ الخسارة .

ويمكن أن نحصى في حشد مثل هذه الاعترافات الإبداعية التي عبر فيها أصحابها عن موقف أو رأي تجاه لغة الحوار الروائي ، ولولا أن ذلك سوف يكون نراكا لا يعضى إلى كبير جدوى ، فضلا عن أن المقدمات التي تساق عادة في هذا المقام لا تكاد تخرج - في جوهرها - عما سبقت الإشارة إليه . بيد أن للكاتب الراحل عبد الحميد السحر إضافة في هذا الشأن لأبأس من الإلحاح إليها ، فهو ، مما كبه عن القصة من خلال تجاربه الذاتية ، يتكئ - مثل تيمور - على المفاصلة بين «الصدق الواقعي» والصدق الفني ، فعادة الفن إذا اقتضت على نسخ مادة الواقع كانت مادة بلا روح ، وجنحا كل عمل أدبي جيد ، هما الاحتيار والتهذيب ، الاختيار يعني انتقاء زاوية الرؤية ، والتهذيب يعني عنها تلقائية الواقع واحتلاطه . فإذا راعى الفنان في رسم الشخصية ولها القول دون أن يحصيه لذين العاملين ، كان حوارها وفوا وفوا ، ولو سلمنا جدلا وبأن واقعية الأسلوب تخم استمال العامة في الحوار ، فإن التصحية بهذه الواقعية ضررها أقل بكثير من التصحية بالحوار كله الذي قد لا يهتم إذا ما كتب بعامة محبة لانهم خارج حدودها . ^(٢١٧)

وإضافة عنصرى «الفهم» و«الانتشار خارج الحدود» لاحتلوس مغزى ، وبخاصة إذا رغبنا أن أعاننا الأدبية لا تستهدف بيئة بذاتها وحسب ، بل تتوجه إلى كل قارئ ينخد من العربية لسانا ، غير أن هذا الاختيار - وأمثاله - ينتقل بالمسألة إلى وضع آخر ، يجاوز انطق الفن المحس - الفن آتينا تعليق هذه الدراسة به - إلى الأبعاد التاريخية والقومية لقضية الازدواج اللغوى بعامة ، وما عسى أن يترتب على هذه الأبعاد من مباحث الوحدة اللغوية وتمدد اللهجات ، واللغة المشتركة ، وما إليها ، بيد أن لهذا جميعه - من الناحية المنهجية - محالا آخر .

(٦)

وربما نوقنا في النهاية أن تصطبق هذه الدراسة لنفسها المحام من جملة الاتجاهات للطروقة ، وربما أحسنا الظن فرحونا أن يحسن هذا الاختيار من عناصر الحدة ما يضيف إلى رصيد تلك القضية . وأنشئ من جانبي ألا يكون هذا ولا ذاك ، فالهبة مفتوحة كما يقولون بلغة المسرح ، ولم تكن الغاية الخاس خيار معين ، بقدر ما كانت رصد اللوحة بكامل رواياتها ، وربط للمواقف النقدية بأصولها ، ورد الشهادات الإبداعية إلى مصادرها ، بعية إيضاح ما في هذه وتلك من مواطن للمفاصلة والانسجام ، وهو إيضاح لأصع عنه لقياس ما فيها جميعا من قصد أو إصرار ، كما أنه لا يخلو - في الوقت ذاته - من احتيار ، صراحة أو إيحاء . وبحسب المدارس في هذه الحالة أن يقرن الحقبة إلى



دراساته النظرية المستقلة ، فإن نجيب محفوظ قد عبر عن نظرة مشابهة ، وإن تكن من خلال جملة الاعترافات التي أنصى بها إلى عدد من الصحف والدوريات الأدبية . وهو منذ البداية لا يمتنع إلى الصراحة في اعتبار العامة ظاهرة سلبية ينبغي التحكم فيها ومحاصرة آثارها ، إذا لم يمكن التخلص منها كلية : «أما أني أعتبر للعامة مرضا ، فهذا صحيح ، وهو مرض أساسه عدم الدراسة . والذي وسع لفظة بين النصحي والعامة عندما هو عدم انتشار التعليم في البلاد العربية ، ويوم يتشور سيول هذا الفارق أو ميفل إلى درجة كبيرة» ^(٢١٨) . ومع أن الأدبية - بحكم رسالته - يتحمل عبء الإسهام في تضييق هذه المفاصلة ، فليس يجب محوط لا يريد لرأيه أن يتحول إلى فرض ، ولا لاجتهاده الشخصي أن يصبح دعوة ، ولا لالتزامه الخاص أن يؤول إلى إلزام ، لا شك أن أروبا الحرية الكاملة في اللغة التي يكتب بها . ^(٢١٩)

وهذا الالتزام - مما يرى نجيب محفوظ - لا يعني التقييد المطلق بالمثل اللغوى في صورته التاريخية ، فهو التزام بمصيصة العصر ، إن شئت الدقة صحيح أن لكاتب ليس من أنصار التوفيق أو الحلول الوسط التي تأخذ من كل جانب بطرف ، «لست من أنصار الخلط إلا عند الضرورة القصوى التي لا مهرب منها ، ولكنه - وبعبء القدر - يرى أن المعجم الأدبي ينبغي أن يتأى من الثبات ، وأن يتجنب الحسود ، وأن وسيلة التعبير ينبغي أن تشكل على أقلام المبدعين قبل من سواهم ، وأن لغة الكتابة يجب أن تتطور وتخلق كل يوم وبلا توقف» ^(٢٢٠) . وهذا التطور - بدوره - مواصفات وطرق - في مواصفاته نجيب العرب ونهجهم من الفن اللغوى ، ومن طرقه استعمال الألفاظ المشتركة بين الفصحى والعامة ، وأن تنقل من العامة إلى الفصيحة - على سبيل التجوؤ - تلك الكلمات التي لا مقابل لها في الفصحى ، وأن تفتح الأبواب حتى لألفاظ جديدة أو أفريقية . ^(٢٢١)

ولقد يُعز أن في مثل هذه الطرق ضريا من العدوان على تقاء الفصحى وسلامتها ، والأمر - في الواقع - ليس كذلك ، لأن نظام اللغة يرتبط بأنساق التركيب قبل أن يرتبط بنوعية المفردات . على أن هذه المفردات حينما تقع في تسق مصيغ فإنها سرعان ما تستمد من السياق قبة جناية ترهن بنوع العمل الأدبي ووظيفتها فيه . وربما كان غياب هذا الاعتبار هو السر في ذلك التمس الذي وقع فيه بعض نقاد نجيب محفوظ ، حين طلوا استعماله لعدد من المفردات للعامة إيحاء إلى تحول

أختها ، وأن يوازن بين الدليل والدليل المضاد ، لكي يقتنع - في خاتمة المطاف - بأن ركاز المشكلة برمتها يكاد يتركز في نسبية الروايات التي يُنظر منها إلى مفهوم الواقعة ، وما إذا كان هذا المفهوم يعنى نقل الواقع الأول أو تصوير انعكاساته أو إعادة تشكيله . ولكل من هذه المعاني روايته ودعائه وفتراته ابداعه التاريخي في نظرية الأدب ، غير أن آخرها ، وهو ما يسمى ببدأ الواقع الثالث ، هو أحدث هذه المعاني وأكثرها رواجاً في الدراسات الواقعية المعاصرة . ويقصد بهذا الواقع الثالث ما يقابل الواقع الحقي من ناحية ، وما يتجاوز مجرد تصوير هذا الواقع طبقاً للمفهوم التقليدي لنظرية الحكاية ، من ناحية أخرى

ويعترض الواقع الثالث ألا يكون العمل الأدبي صورة للحقيقة الأولى ، بل صياغة إبداعية لها ، كما يلح فكرة مسح الأصل ، ليقم مدامها فكرة إعادة تشكيل الواقع بواسطة الفن ، وهي الفكرة التي أطلق منها الكاتب الألماني برتولت بريشت في دعوته إلى المسرح المسحوق ونقده للنظرية الأرسطية ، وهي - أيضاً - الفكرة ذاتها ، التي اعتمد عليها الواقعيون المحدث في محاولتهم ترويض الواقعية النقدية ، وحرّ

• هوامش •

أطرها التقليدية بالقدس الذي يسمح لها باحتواء ما تراه إيجابياً من مجرأ تيارات ماعد الواقعة ، كالرمزية والتعبيرية ، بما في ذلك الإفادة بعض الحقائق الفنية التي كانت تبدو فيها مضمرة غير ملائمة للمزج الواقعي ، كالمروص الخيالية ، والأساطير ، والموروث الشعبي ، ما يسمى بتيار الوعي ، إذ ترى جيمس هارت J. Hart لا يحصر من اعتباره ضمن وسائل التشكيل الواقعي ، (٢٢) مع بُعد ما يسببها على الأقل من الناحية النظرية .

وأية هذا أن مقولة الواقعية لم تعد محكومة بتلك الحدود الثابتة التي عقده حركة الظاهرة الفنية بحركة الظاهرة الموضوعية فقيداً ضيقاً ، وأد ضلالتها شغلت من المرونة والروحية بحيث يمكن أن تستوعب من وسائل الأداء وطرق الصياغة ما كانت تنأى عنه فيما سبق ، فكيف لحظر اليوه باسمها ما أصبحت تبيحه لنفسها ؟ وكيف لتصل منها طريقة للمطابقا الكاملة بين واقع اللغة وفن الحوار الروائي ؟ وألا تستحق المسألة في هذا الضوء مزيداً من مراجعة المؤلف ؟ وربما كان في طرح معطيات القضية على هذا النحو ما يكل عبء الإجابة ، وما يفي بذاته عن كل تفصيل .

(١) لرشد من التفصيل عن القيم الأدبية الزمنية في العهد المصري انظر

Bamber Gascoigne, Twentieth Century Drama, London, 1974, P. 75-77

(٢) لعل لا يحتاج إلى بيان ، أن طبيعة الحوار ووظيفته في القصة القصيرة لا يختلفان كثيراً عنها في الرواية ، فضلاً عن أن من تناول هذه الظاهرة من النقاد لم يتركوا على الفوارق الدقيقة بين هذين النوعين القصصيين ، بقدر ما كانوا يهتمون ببيان الفروق بين القصصيين والروائيين في الحوار القصصيين جملة . ومن ثم فإن ما يقال عن هذا الحوار بالنسبة للحوار الروائي لا يقع بعيداً عما يمكن أن يقال بالنسبة للحوار في القصة القصيرة .

(٣) جيمس هارت : مقدمة (إسحاق هارن ، القاهرة سنة ١٩٦١ م) ، ص ١٠٠ . عباس خضر - القصة القصيرة في مصر - المنار المصرية للطباعة والنشر - القاهرة - سنة ١٩٦٦ م - ص ١٣٨ - ١٣٩

(٤) جورج ديهايل . دفاع عن الأدب - ط ٢ - القاهرة سنة ١٩٤٢ - ص ٢٢٦
(٥) المرجع السابق - ص ١٣٩ . وانظر النص نفسه وتطبيق الدكتور محمد حسن عبد الله عليه في كتابه الواقعية في الرواية العربية - دار المعارف سنة ١٩٧١ - ص ٢٢٢ - ٢٢٣ .
(٦) انظر البيان للصحفي بمسرحية المصنعة لفرق الحكيم - مكتبة الأدب - القاهرة سنة ١٩٥٩ م

(٧) ذكرها الجبالي : اللغة الديمقراطية - الناشر : أحمد أبو سعد - فن القصة - ج ١ - ط ١ - بيروت ١٩٥٩ م - ص ٢٣

(٨) السابق - نفس الصفحة

(٩) حسن الضال كتاب القصة - المنار المصرية للتأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٦٥ - ص ١١٢

(١٠) السابق - نفس الصفحة

(١١) د. علي القزعي - مع مجموعة جديدة من قصص يوسف إدريس - صحيفة المساء - ٤ مارس ١٩٥٩ - ص ٨

(١٢) د. محمد منور - الأدب وفنونه - معهد الدراسات العربية - القاهرة ١٩٦١ - ص ١٢٢

(١٣) د. شكوى حياء - تجارب في الأدب والنقد - دار الكتاب العربي - القاهرة ١٩٦٧ - ص ٢٩٨

(١٤) راجع بهذا الخصوص : يحيى حقي - الاستبكية والنيابكية في أدب نجيب محفوظ - ط ١ - القاهرة ١٩٦٣ - ص ١

(١٥) السابق

(١٦) يوسف إدريس يتحدث عن تجربته الأدبية - ط ١ - يناير ١٩٧١ - ص ١٠٢

(١٧) د. وشاد رشدي فن القصة القصيرة - ط ١ - مكتبة الأنجلو - القاهرة ١٩٥٩ - ص ١١٨

(١٨) السابق - ص ١٦٧

(١٩) محمود أمين العالم وحيد المظلم أنيس - في القصة المصرية - دار الفكر الجديد - بيروت ١٩٥٥ - ص ١٨٩

(٢٠) السابق - ص ١٧٢ - ١٧٣

(٢١) انظر شرح جود ديفيد مفهوم المصطلح في تصوير الطبيعة الإنسانية ، وتعليق ديفيد ديشير عليه في

Critical Approach to Literature, London, 1969, P. 74

(٢٢) د. محمد غنيمي حلال - النقد الأدبي الحديث - ط ٢ - القاهرة ١٩٦٤ - ص ٦٨٦
(٢٣) السابق - ص ٦٨٦ ، ٦٨٤

(٢٤) محمود تيمون - دراسات في القصة والمسرح - مكتبة الأدب - القاهرة (د ت) - ص ٢٦٩

(٢٥) السابق - ص ٢٦٤

(٢٦) من حديث نجيب محفوظ مع فراد دولدا بعنوان «رحلة الحنين مع القراءة والكتابة» - مجلة الكاتب - يناير ١٩٦٣ - ص ١٩

(٢٧) السابق - نفس الصفحة

(٢٨) مباحث مع الرجل الذي خرج علاقات من جبل طه والعتاد والحكيم ويسور - حديث أدبي في الكاتب إلى كمال الجبريل ومحمد جبريل - المساء - ٢١ / ١٠ / ١٩٦٢ - ص ٨

(٢٩) السابق

(٣٠) نفسه

(٣١) كسودج لها يرى فراد دولدا في دراسته عن «النفس والكلام» : «أن نجيب محفوظ ، حذر للغاية القاموس ، قد استخدم كلمات عامة عطفية في هذه الرواية ، منها : النفس ،

مسيب ، جردل ، قمريل ، قمراندا ، جرس التلحون ، باكسوي ، أعطك لي حبي وأكمل عليك - إلخ ، والبقية تأتي في رواياته القادمة . انظر النفس والكلام عمل ثوري - مجلة الكاتب - يناير سنة ١٩٦٣ - ص ٩٤

(٣٢) جود لمحمد جودة المسطور - القصة من خلال تجارب الدالية - معهد الدراسات العربية - القاهرة سنة ١٩٦٠ - ص ١٩ - ٢١

(٣٣) انظر

(٣٤) انظر

(٣٥) انظر

(٣٦) انظر

(٣٧) انظر

(٣٨) انظر

(٣٩) انظر

(٤٠) انظر

(٤١) انظر

(٤٢) انظر

(٤٣) انظر

(٤٤) انظر

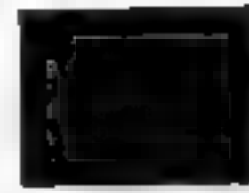
James Hart, Oxford Companion to American Literature, N. Y. Oxford Univ. Press, P. 733

ولرشد من التفصيل عن المسرح القصص وعلاقة الواقعية الحديثة بتيارات ما بعد الواقعية راجع لكاتب هذه السطور - في المسرح المصري المعاصر - مكتبة الشباب - القاهرة سنة

١٩٧٨ - ص ١١١ ، ١٢٩

البطل في البحث ضللك

الأغتراب الإنتماء



تحتل شخصية البطل في الرواية المعاصرة مكاناً مهماً فتعدد روايات تناولته النقدي لعدد مماثلاً لوجهات النظر في تحفته الإبداعية وإذا كان التعدد في روايات تناول وجهات النظر مثرياً للواقع الفكري والفني فإنه يقتضي في نفس الوقت ضرورة التحديد والتخصيص في الدراسة النقدية

وبطل الرواية صورة خيالية تخلقها بنية الكاتب الفكرية متطابقة مع موهبته ، ولستند وجودها من مكان معين وزمان معين . وتعكس علاقات البطل التشابهية في العمل الروائي ظروفها الاجتماعية وسياسية واقتصادية بعضها ، تؤثر تأثيراً حيوياً في تحديد هوية البطل ومسيره

ومن الطبيعي أن يحدث في فترات التحول من نظم سياسية واقتصادية واجتماعية سائدة إلى نظم غيرها خلخل واختار في النظام القيمي القديم . وبين التلاشي والانبثاق ، يحتاج المجتمع أزمات عدة ، ويقاسي الأفراد أزمات مماثلة تتعلق بوجوده واندغامه بين هذه الجواهر وانتبهات الخلائقية .

اعتدال عثمان

ومن الطبيعي أن يمرر المجتمع الكمي مجموعة من الأفراد بتعبير أساساً بـ إشكالية موقعهم ، بمعنى سيادة القيم الكمية على سلوكهم وتصرفهم ، على الرغم من عجزهم عن تراخ أنفسهم بهت من محار سيطرة القيم الوسيطة لتدبير وتغلغلها مدام بنية الاجتماع كاه . ويرى من هؤلاء المبدعون مصفحة عامة ، الكتاب منهم والفنون . إلى جانب الفلسفة والمشرعين الدينيين والتأويل الح

ولقد حدث تحول مؤر في الشكل بروي مع درونه في محل شخصية البطل تدريجياً . وبدأت بوادر تلاشي الهوى في أعمال كاهنك . ثم في الأعمال التي تنسب إلى مرحلة الرواية الحديدية *Nouveau Roman* ، في كتابات نثاني ساروت وألان روبو جريه . حيث تختفي الشخصية لحناء تماماً ، في حين يتنامى الاستغلال الذاتي للأشياء بعيداً عن إرادة الإنسان . فتقلص أهمية الفرد وأهمية

لقد فقد الإنسان موقعه المتميز في النظام الاقتصادي الليبرالي القائم على التمتع الفردية ونباهة الحرة . حيث يشارك الإنسان مشاركة صالة في صنع الحياة وتشكيل المستقبل ، وأصبح يحتل موقعا هامشيا ، وينصب دوراً ثانوياً . نتيجة تغير البنية الاقتصادية وتحويلها إلى نظام التكتلات والاحتكارات الكبرى . وهو تحول بدأ في نهاية القرن التاسع عشر ، وبلغ مجاه التاريخي الخامس بين عام ١٩٠٠ وعام ١٩١٠ . وقد صاحب التغير في علاقات الإنتاج تحول آخر ، فقد تحولت قيمة وسيطة ، مثل نفوذ ، إلى قيمة مصفحة ذات طبيعة كمية . وباعصار القيم الكمية . وبحلال القيم الكمية التبادلية مكانها ، انكشفت العلاقات الإنسانية الداحسة بقدر انكماش علاقة الإنسان بالأشياء . وحلت مكانها علاقة وسيطة متدبيرة ، علاقة بقيم تدليه كمية حافظة . يحكمها اقتصاد السوق وليس سبعة الفردية الحقيقية (١)

حياته الخاصة داخل البيئات الاقتصادية السائدة . ومن ثم تنكشف
معالته في الحياة الاجتماعية بشكل عام

وما بين للرحلة الواقعية المتمثلة في أعمال زولا وبلزك وفلوبير^(١١)
وتأكيدا قيمة الفرد ، وتحلل هذه القيمة في الرواية الحديثة . ظهر
شكل روائي يتم بالتكوين النفسي للبطل وسيرته الذاتية ويتميز هذا
الشكل الروائي بوجود شخصية محورية هي شخصية البطل المعصل
problematic hero . وتصور الرواية قصة عث
البطل عن قيم إيجابية تبج له أن يعالج المصداق الذي حدث بين الذات
والعالم نتيجة رفضه للقيم السائدة . ولكن ذلك البحث ليس في الحقيقة
سوى بحث متدد في عالم تسوده قيم متدنية . وإن كان عالما متقدما
بالمقاييس المادية . وبعد «دون كيخوت» في رواية «سيرفانتس» أبرز
مثال للبطل المعصل في تاريخ رواية القرن التاسع عشر .

تقد ظهر دون كيخوت خلال فترة تحول تاريخي . واجهنا فيه
البطل بإيمان دخل لا يتزعزع بقيم متداوية . تمثل في جانبها العاطفي في
تقدير «الغريباتور»^(١٢) وفي قيم القروسية التي عرفتها العصور الوسطى بشكل
عام . لقد حاصر كيخوت أول معركة عظيمة للإيمان الداخلي بالمثل العليا
صد سوقية الحياة الخارجية . وجعل من حياته قصيدة شعر وسط مزبه
مخيلة من حوله ، ولحق إيمانه - على الرغم من هزيمته النهائية .
والسحرية المصيرة في العمل الروائي في عمله - في أن يحتفظ بمعائه
كاملا . بل إنه استطاع أن حول جانا من وهج إشاعات ذلك الإيمان
إلى عزيمة المتصر . وقد جرى الاصطلاح على تسمية هذا الشكل الروائي
بالمثالية التجريدية Abstract Idealism^(١٣)

إن معادرة كيخوت الواحدة المتكررة بأشكال مختلفة . التي تأخذ
طابعا متعدي . وتكتمل ما كمال دوره حياة البطل . بتحكها في الأساس
حادثة مزاجية رومانسية ، ورغبة عارمة في حياة مثالية في مواجهة الحياة
الحقيقية . وإدراكه بأنس في نفس الوقت باستحالة حق الذات في هذا
عالم . ومن هنا تصحح الذات وتصبح معادلة للعالم الحقيقي ، وتنشأ
كل علاقة إيجابية لها بالعالم الخارجي . وتلجأ إلى الاكتفاء الذاتي الذي
هو وسيلة يائسة للدفاع عن النفس . وترتكز رواية المثالية التجريدية على
الحالة المزاجية . وعلى انعكاس الأشياء على مرآة الذات بوصفها عناصر
بيانية أساسية . من شأنها أن تخلق مشكلة جيالية تتطوى على مشكلة
أعلامية . إن نظام الأفكار في العمل الأدبي يتجلى في العناصر الثنائية
المتكونة للشكل الفني ويكشف عن نفسه عن طريقها . أو بمعنى آخر
عن طريق العلاقة الإيجابية بين هذه العناصر والعالم الخارجي . ولكن
علاقة العناصر الثنائية في رواية المثالية التجريدية بالحياة المعيشة في خلال
حصة معينة ، تتطوى - بحكم طبيعتها - على إشكالية . إذ يصبح المزاج
والخمس والحداد وانعكاس الأشياء على مرآة الذات هاتين في ذاتها .
ومن ثم تظهر طبيعة هذه العناصر الهادمة لوحدة الشكل . كذلك تنير
هذه المشكلة الجيالية مشكلة أخلاقية يطرحها الفكر الفلسفي اليوناني .
هي علاقة الحقيقة بداحية بالحقيقة الواقعية والمفاصلة بينها

كذلك ظهرت شخصية البطل المعصل في مرحلة لاحقة - تاريخي

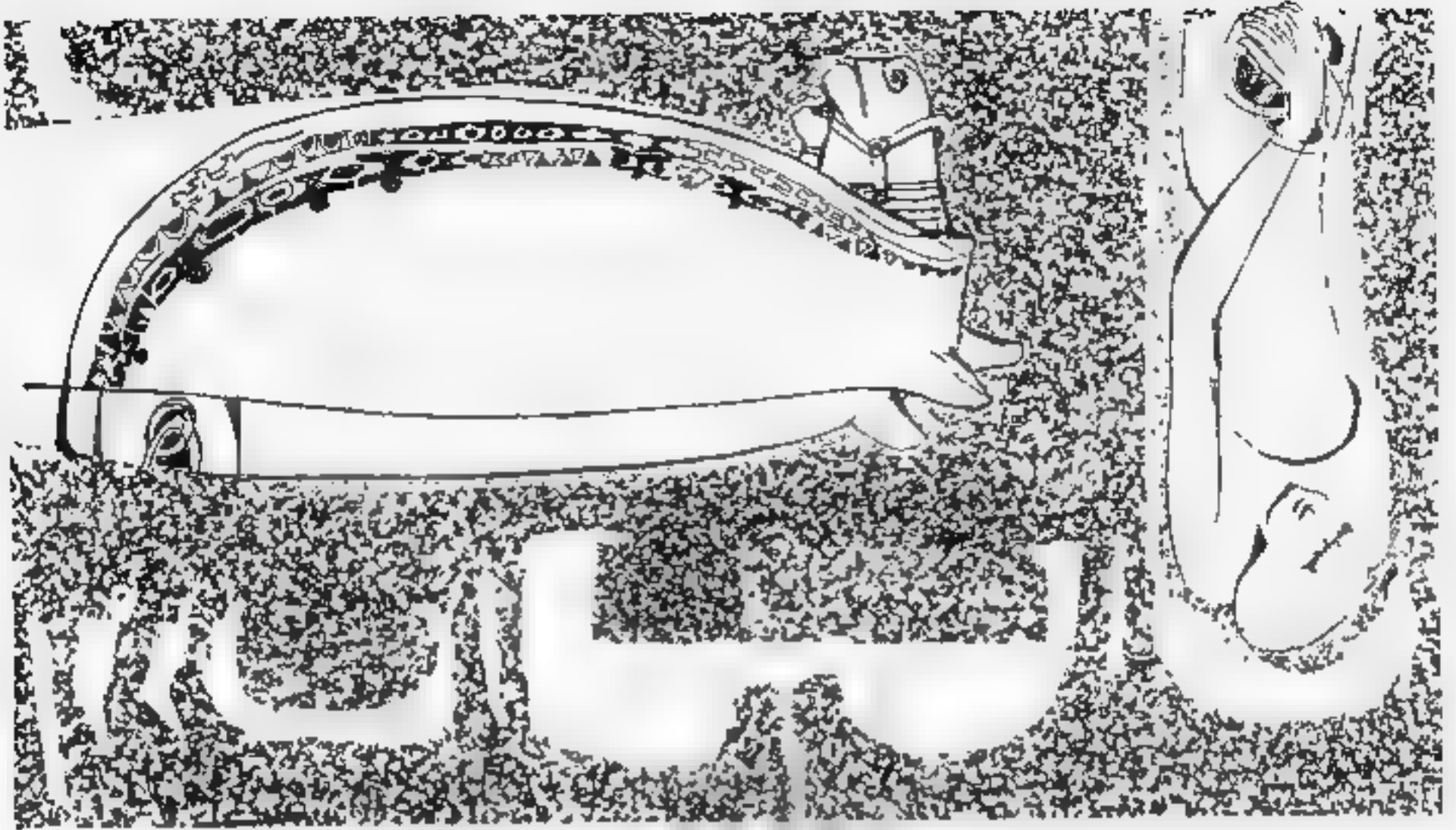
ومستشعرا . وتغيرت عما يعرف برومانسية الاستقصاء

Romanticism of Disillusionment
يمثل الحقيقة اليونانية مسخفة مسخفة ، حقيقتة أخرى عاتية هي واقع .
فهو لا يستطيع أن يسمى روحا فخورا بل دخل وبرز ذاته بعد
الحقيقة المثلى والشبسية . فبعد حدير بلاديرت ومن ثم يكون من
العصر عنه التحق في واقع المعنى . لكنه لا يستطيع كذلك أن سحى
من محاولة التحق . حتى لم يره عا في ذلك . لأن حياة سوف سكر
عنده السحاب . وسوف رعمه على موصلة نصاب ومعداة لإحدى
المتود . وهذا أصبح ذاتية الشرط لأساس هزيمة ويسير هذا بولف
من حسب البطل بعده لا يندفع لأفوح في كل الاتجاهات . كي فعل
دون كيخوت . وإنما حل اثره بدخى شجرة روحية خلاصة
الأهمية الأولى في هذا الشكل الروائي الذي يمثل في روية
فلوبير «التربية العاطفية» L'Education Sentimentale في
شخصية أبلوموف

إن هذا البطل يسبى إلى الإيمان بعدم جدوى الوجود وهو
يكشف عن بقية هذا في صورة دقة الفسوة . كي يكشف . دون
هوادة . عن عداوته وحدته الروحية . ويفصاع انوشاج بين وبين
الأسباب ولزواطة كافة . ولا يبق أمامه سوى الإنكار التام لكلا
الخارج والداخل . إذ إن أدنى اعراق يؤدي حيا إلى حيل في التورن
الخرج بين الحقيقة الدخيلة والحقيقة الخارجية معا . إن تقبل أي عصر
حارج عن الذات يقود إلى تحرير الموقف الانهاري في التعامل مع هذا
العالم المروع لدى البطل . واستغنى للفهم الحقيقي في بصره .
تأكيد الجباب المذاني فإنه بنوره لا يعنى سوى رثاء ذاتي مجموع .
وبصبح الإنكار ملادا وحيدا للتعابش مع هذا الشاهر البين

وتسجل المصلة الفنية لخل هذا الموقف في نخل القيم الإنسانية كافة
وانكشف عن بطلانها الهائي . وبسيرة حائلة مزاجية تشاؤمية عقيم .
تؤدي إلى نخل الشكل في الرواية . ذلك أن العصر الإيجابي في امددة
الأدبية هو الذي يضي عليها وحدة شكلها الفني . وعندما يواجه الكاتب
حقيقة التعارض بين متطلبات الشكل الروائي وصيغة تكوين شكل
موصفه النموذج الإنساني المهورى في الرواية . فإنه يضطر إلى بحث عن
قيم إيجابية . ولكن بحثه يتمحور عن مواقف بصلية يائسة . كأن يجاهر
البطل بالإلحاد مثلا . أو يتقبل في شجاعة وحدته ومسيره

إن فسوة الاستقصاء في هذا النمط الروائي تنبع من سيادة النزعة
العنائية في الرواية . ولكن الاستقصاء لا تمنح الشخصيات والأحداث
كانا مجسدا مماثل كثافة الوجود البشري في الواقع . وتبقى الرواية سلسة
من الصور ومرحبا مكوبا من عناصر شي وأنساس مائة . تجمع بين
الحزن والمرارة والاحتفاء . ولكن لا يرق إلى كنية حياة وكنية
وبالإضافة إلى ذلك يكرر في الرواية ناقص آخر بين التكرار والحقيقة
ونمثل في عصر الزمن هي مواجهة رمز يكشف عقم أدبيته
وتدنيها . لا في ضالها البائس بحثا عن القيم في البنى الاجتماعية القديمة .
وفي العلاقات البشرية صعب . بل في عصرها عن مقاومة تقدم الزمن
الدائب . وإدراكها حمية الاحداث البطلي من فوق قيم سبق أن



وتقيا ، ذلك الانحدار الذي يعم بعمل حركة الزمن الحسية . في نسب
الذات ، على مهل ، كل ما امتلكت . في حين تدوير كيمياء شكل وتكوين
مهم ، بعناصر غريبة جدا

و من أشكال روى ثابت لدى بصير فيه نموذج البطل المعقل
وحمل فيه - من الساحة البحرية والتاريخية والمعمارية - موقفا وسطا بين
تعبير حادتين . يسمى برواية التكوين النفسي والفكري
Bildungsroman^٧ ومن أهم أمثاله رواية جوته دسوات
بران فيلهيلم ميستر Wilhelm Meister's Years of Apprenticeship

ب. تكوين شخصية البطل . وبناء الحكمة في هذا الشكل الروائي
يبدو أن تحقيق مصالحة بين الذات والبيئة . التي لم تتحل عن تطلعاتها
مناخية . والتوقع الاجتماعي . على الرغم مما يكتنف هذه المصالحة من
صعوبات ومخاطر حطرها . ونسب مناخية البطل المعقل بواقعية
وتفهمها على الإسهام في توسيع آفاق الروحانية للنفس التي تسعى إلى
تتخطى من خلال تعاملها مع حقائق الحياة . وليس من خلال
لاقتصار على التأمل في التكوين النفسي للبطل بعقل . في حقيقة
أمر موقف وسط بين المثالية والرومانسية . به يصر على صيغة مركبة
منها مع . وبحدودها المحدود في نفس الوقت . فيجمع بين الحركة .
وهي نسمة عميقة بمناخية التجريدية . والتأمل . وهو جوهر الموقف
رومانسي . بين الرغبة في تشكيل الحداثة والتفتح الكامل لاستيعابها إذ
موقف لدى غير هذا المصارع بروي موقف إنساني . ذلك لأن العمل فيه
مع واقع وبحكم . يرمي إلى هدف يصعب هو تطوير ملكات الإنسان
بصور لا يمكن أن يمو ويؤديها بمرور عن التدخل المعال للظروف والبشر
المحيطين . كذلك فإن الوصول إلى تحقيق الهدف لا يعد حافزا للآخرين

محسب . بل إنه كذلك وسيلة لتكوين الذات فكريا ووجدانيا

إن البطل لا يقف في مواجهة الأبية الاجتماعية القائمة . بل
يتناول . على العكس ، تخلق استجابة لحاجته الروحية العميقة في تلك
الأبية ذاتها . وهو من هذا المنطلق يستطيع التغلب على غرته الروحية .
ومن ثم يصبح الفهم والتواصل الإنساني العميق ممكنا . ولكن هذا
التواصل لا يتحقق في يسر وسهولة ؛ إنه محصلة جهود شخصيات عانت
الوحدة والعزلة في داخل الذات . وتمكنت من تطوير ذاتها كي تتألف
مع الآخرين وتحصل في النهاية على ثمرة تحول ثرى ومثمر . هو في
الحقيقة تنويع لمحنة أهل من الصبح الإنساني . تخصص موقف مثاليا ،
ينجح لصاحبه تفهم أهمية الأبية الاجتماعية بالنسبة لوجود المجتمع
الشرى . ولكنه يقصر دورها على إتاحة الفرصة للتصير الفعال عن جوهر
الحياة . وبذلك تعد لحنيها السياسية والتقوية عرود أدوات لخدم أهداف
الأصلي من وجودها

وفي هذا النمط الروائي يتغير ، شيئا . موقع البطل الهوى . فهو
لاسير عن غيره من أفراد الجماعة التي ينتمى إليها . وتعدو أفرادها
حماسا آمال مشتركة تسعى إلى تحقيقها . ولكن وجوده في مركز العمل
الروائي يكشف . من خلال عده الصب والبول . عن كذبه العام
بصورة واضحة . إن الأساس الفلسفي وراء التعبير السعي هو وقع البطل بترك
على وجود هدف مشترك . يجعل حياة البطل تتورق مع حيوات
آخرى . يجمعها السعي نحو نفس الأمان . ويربطها نفس التصير

إن بناء الشخصيات ومضائرها في رواية جوته ، على سبيل
المثال . تحدد شكل البناء الاجتماعي من حولهم . وهنا يظهر الخلاف بين

صعده الأسبوع الاجتماعي ورعية الكائن في أن يصور قلوبها لتدخل
محصر استمرى كى يضى عليها المنى فالمنى لمزاد فرجه ليس معنى
موضوع مستندا من حقيقة الأسة . ولكنه معادل لإمكانية تحقق
تشخيصه من خلال العمل ولحقاً الكائن . عندما يواحه هذه
المشكلة . بن السحرية بوصفها عنصراً حيويًا يعرض عن عاب المنى في
الأسبوع دتها . وكثيراً ما يوفق البطل المعصل في العثور على معنى محقق
وحوده . كى فعل قبلهيلم ميسر خلال سوات مرانه . ولكنه كان يقوم .
في واقع الأمر . بحار عنصراً بعيداً من الخليفة ليحفظها بهاته روماسة
ومثابه . كم يقوم في نفس الوقت . من عناصر أخرى لافتقادها
معنى . ب . هذا تصور الرومانسى للحقيقة يهدد تماسك الشكل
نروالى . إذ به قد يؤدي بن تعاقب التصور الرومانسى إلى الحد الذى
يجور مح . حقيقة دتها . ويقلها إلى محال بطور تاماً من كل العقبات .
متفهم صلب ماواقع . ونصبح الأشكال الروائية غير كافية لتحقيق هذه
الغاية

(٢)

وإذا كانت أزمة القيم قد أدت إلى ظهور شخصية البطل المعصل
في الرواية العربية . نتيجة للتغيرات الاقتصادية التي غيرت بنية المجتمع
الأوربي . فإن أزمة نمائمه . تقرب منها في نتائجها وإن اختلفت أسبابها .
قد اجتاحت العالم العربى وظهرت آثارها في الأعمال الروائية بوصفها
انعكاساً لبا بعلاقات الحياة اليومية

لقد أدت التغيرات السياسية السريعة التي تعاقبت على العالم
العربى منذ أواخر الأربعينيات . والتفاوت الاقتصادي الكبير بين
الطبقات الاجتماعية . المختلفة . إلى تصدع في الأبنية الثقافية والاجتماعية
التقليدية . وإلى إفراغ المثقف العربى لاسيما المعايير والقيم التي تحكم
سلوك الفرد وتصرفاته . أو إدراكه . على النقض . لجمود هذه القيم
وعدم فعاليتها . كما أدى ازدياد التناقض بين القيم الحقيقية في تصور
المثقف العربى والواقع الذى يسعى إلى تغييره . إلى تفاقم إحساسه بالفرة
والانعزال . وبهامشية وضعه إزاء المؤسسات السياسية والاجتماعية
القائمة . ويتحول شخصيته إلى أداة لخدمة غرض خارجى منفصل عن
ذاته

وكما ازداد وعى المثقف بأزمته . واجهته ضرورة اختيار موقف
بعينه . فإما الانسحاب من الواقع وتجنب المواجهة والحرب واللامبالاة
واللباس والنشازم والاقتصاص من الذات . وإما المصالحة الظاهرية مع
الواقع والرفض الصمى له . الأمر الذى يفسر بشوه الأتمة وتناقص
الظاهر والباطن . أو التناقص بين المذات والموضوع . وبين التدخل
والخارج . ولا بد أن يصاحب هذا الموقف نزعة إلى التحليل والتدبر
والمداراة . وهى كلها اختيارات ومواقف سلبية . ويبقى أمام المثقف خيار
آخر هو المشاركة في عمل جماعى من أجل تغيير الواقع والسعى نحو
مستقبل أفضل وأكثر تلاؤماً مع القيم الحقيقية التي يسعى إلى
تحقيقها (٨)

ومن الأعمال الروائية العربية التي تعكس أزمة البطل في البحث

عن قيم حقيقية تنجح له محاوره حالة الاغتراب روايتنا يوسف إدريس
«البضاء» (٩) . وقصة حب (١٠)

يطلق يوسف إدريس من نقطة واحدة في روبري . ويصرح
منظوراً برؤية متكاملة . تمثل في أزمة العرب المثقف العربى من دته
وعن واقع . وفي رحلته الشاه المنصبة بحوره اعتراف الذات ومحدودتها
عن طريق التوحد بالآخر في حب . وثبت الصبح بين التدخل
والخارج . ومن ثم الاندماج في الجماعة . ومشاركة الجماعة في شكل
معينها من خلال العمل الثرى . وهو القيمة الحقيقية التي يصل عن
الحياة معراها

وإذا كانت معادة سطر في رواية «البضاء» سبى لإحراق
والإحباط الكامل . نتيجة للتناقض في بنية البطل النفسية والفكرية .
وانعزال الحقيقة الداخلية عن الواقع الخارجى . وحشية اصطدام هذه
النية المتناقضة لنفسه مع بنية المجتمع وظروف العمل السياسى السرى
الذى كان يعانى بدوره من الانشغال الداخلي . والتباين بين الفكر
الطرى والواقع الاجتماعى الذى يهدف إلى التعامل معه وتعبيره . إذا
كانت «البضاء» تمثل موقف البطل السلى . فإن «قصة حب» تمثل
النقض . إذ يمر البطل على القيمة الحقيقية . ويتصاعد معروبه
حياته . في تألب واستحجام . إلى دروة التحقق الكامل . وهى دروة
بادرة . يتو فيها اعتراف الذات نتيجة لتوحدتها مع الآخر . وتكتسب
في نفس الوقت شرعية الانتماء الأشمل إلى الجماعة . في طرف لا يجرى
تحت فيه الفئة الاجتماعية التي ينتمى إليها البطل . وهى الطبقة المتوسطة
الصغيرة ذات الأصول الريفية . دوراً حيويًا في تعبیر وجه الحياة
السياسية والاجتماعية في مصر

إن الحب والعمل الثورى هما المكونان المحوريان اللذان يدور حولهما
الحدث في الروايتين خلال مرحلة تاريخية قصيرة . وإن كانت حاسمة .
في تاريخ مصر المعاصر . تلك هى المرحلة السابقة مباشرة على ثورة
١٩٥٢ والسنوات القليلة التالية لها . فالحدث في «قصة حب» يبدأ
بالاستعدادات التي كانت تحرى في صوحى القاهرة لشكوى كاتب
العنايين للقيام بالكفاح المسلح ضد الإنجليز في منطقة القنال . ثم
يتناول حريق القاهرة وإعلان الأحكام العرفية في البلاد . وتنبؤ
«البضاء» العمل الحزبى السرى قبل الثورة وبعدها بأعوام قلبية

وبعيد تحديد المرحلة التاريخية في تعرف ظروف الصراع الاجتماعى
في مرحلة محددة . كما يلقى الضوء على علاقة الفئة الاجتماعية التي ينتمى
إليها البطل بهذا الصراع . إن يحيى وحمزة . مثلاً «البضاء» و«قصة
حب» . يمثلان فئة المتعلمين ذوي الأصول نريضة الفقيرة . معده
بيد يحيى إلى القرية وهناك فلتوت أننا فقراء مطحونون . مشر بالحيل
لنعيش . (ص ٤٨) وحمزة كدنت . «أبوه عامل السريسة» من
أصل روى . يعيش في العرب التي تقيمها مصلحة السكة الحديدية
للعمال الذين يصلحون القمصان . حيث «الفقر عورع بالعدل على
الجميع» (ص ٢٩) وعربة الدرسه تثنى بحمد معناه . تدرس
أفراد حياه لاختلف علاقاتها عن الواقع لربى عخط به

ولا أتحرك. وأنتظر، وأنا هائم.. أنى قد أصبحت السيد.. (ص ٣٠)

«في تلك الليلة بدأ إحساسي على كبتها».. (ص ٣٧)
«لماذا لا أحاول أن أناها، وأناها فعلا، في تلك الحالة سأحس أنى انتصرت واستحوذت عليها تماما».. (ص ١٧٣)

أو تتحول علاقة الحب إلى علاقة فجوة بين صياد وعريسة :
«إن الرجل وهو يطلب المرأة كالصبي حين يحاول الإمساك بفراشة، إنه يقرب منها في حذر مبالغ فيه، مخافة أن يأتي بحركة غير مقدرة ومحسوبة لجعلها ترف بجانبها وتضيق».. (ص ٢٥)

«أجلس صامتا صمت من يتحلى الفرصة للانفصاف».. (ص ١٢٤)
«كم ضج في صدى ألف هاتف ييب في أد أنفاس».. (ص ١٢٤)

إن هذا الموقف دامه تصور تقليدى للعلاقة بين المرأة والرجل، بحقه الكاتب في مقولات تقريرية مباشرة. كقولته : «المرأة تنتظر من الرجل أن يكون هو إرادتها.. هو الذى يريد وهى ترفض أو تقبل. أو لا تعرف حتى كيف ترفض فتضطرب. المرأة لا تريد إلا شيئا واحدا، أن تكون امرأة».. (ص ٨٦). وطبيعى أن يتناقض موقف البطل، في هذه الحالة، مع الواقع المملوء «بفساني» : الشخصية الساتية الرئيسية، سيدة «أصل يوناني»، تمارس العمل الثورى من خلال لجنة تحرير المستعمرات، وتشارك مع زملائها المصريين في الكفاح الوطنى والالتزام الحزبى. ولم «يمكن يبدو عليها أنها من ذلك النوع المغامر أو المتساهل» : للعكس كان صحيحا، كانت تبدو دينا هو هائل، وطاقة حماس لا تفرغ».. (ص ٢٦) وهى، فوق ذلك، صريحة في تحديد علاقتها بيجى

«لنا لا نستطيع أن نأبدلك هذا الحب.. أنا متزوجة ولا أستطيع أن أحب سوى زوجى».. (ص ٧٤)
«أنت صديق.. صديق فقط، ولكنك أعر الأصدقاء».. (ص ٢٨٧)

إن الانفصال بين الداخل والخارج، وعدم القدرة على رطب الصدع يسببها من ناحية، ومواجهة الذات مع الواقع المملوء من ناحية أخرى، ولذا في نفس البطل نزعة إلى التماس أو إعلاء الحبيب إلى موضع القداسة والتعظيم :

«سأنتى كانت في ناحية والعالم كله في ناحية أخرى».. (ص ١١٣)

«كل كلمة منها كانت شيئا مقدسا بالنسبة إلى».. (ص ١٧٦)

«سأنتى في بقية كانت لا يمكن أن تكون مجرد فتاة أو امرأة عادية، كانت تكاد تقرب في نظرى من ظاهرة شاذة، كالتحارق للعادة».. (ص ١٩٤)

«حتى في الخيال لا أستطيع أن أتصور نفسى في وضع حسدى

(٣)

في أزمة يجنى بطل «الليضاء» ترجع إلى ازدواج اغترابه، الذى يعكس، في المستوى الأول، في صورتين متعارضتين، هما التباين بين الداخل والخارج. ويلجأ البطل إلى الاسترجاع والتكنولوجيا الداخلى كى يعزل الصورة الداخلية، في حين تنعكس صورته الخارجية من خلال انسداد والحركة الخاصة للأحداث والحوار القليل المتبادل بين البطل والشخصيات الأخرى. وبينما يحصر البطل على الرواية من خلال استخدام الكاتب صيغة التكلم. فتع الأحداث منه وترتد إليه. وسبح و دوائر معك في حين يعكس العالم على مرآة الذات المنقسمة يبدو لأشياء متعلقة بحيط ربيع بين هاروتين

لما المستوى الثانى للاغتراب فإنه يبدو في اغتراب البطل عن الحياة، ويتضح كدست في هذه صور، هي : الانفصال عن الأصول التربوية، وتلاشى الإيمان بقيمة العمل الملهي، ويحدوى العمل السياسى السرى، ومن ثم العزلة الكاملة والإحباط التام.

ومن أهم سمات التقية في الرواية تصاعد التراكيب الدرامى بين هذين المستويين بتعدد صورهما، تصاعدا متواريا ومتداخلا في نفس الوقت، بحيث يؤدي تفاقم أحدهما إلى ازدياد حدة الآخر، كما تؤدي محاولة إحلال أحدهما مكان الآخر إلى تكثيف حالة الاغتراب بشكل عام.

تعدنا الصفحات الأولى من الرواية بالتناقض بين الصورة الداخلية والصورة الخارجية، فالبطل يؤمن داخليا بأنه لا مكان للحبيب في العمل الثورى، ولكنه على الرغم من ذلك لا يملك إلا أن يفكر وهو في طريقه لبقاء ربهتين في العمل فيما إذا كانت إحداها أو كلاهما تصلح لأن يجبا، إنه يفعل ذلك برغم علمه «النام أنها أمثلة لا يصح إلتاؤها أو التفكير فيها. فالعمل الذى نقوم به جاد وعظيم».. (ص ٥) أما الحب إذا حدث فإنه يحدث من وراء نفسه، «ومن وراء الإحساس المتولد بالواجب».. (ص ١٧١) إن الإحساس بوجود قوة بين الداخل والخارج يدفع به إلى التعلل والتوسل بالمبررات، فبى أننا «عندما نفكر بينا وبين أنفسنا لا نفكر فيها يصح وما لا يصح، إنما نفكر فقط فيها نريد».. (ص ٨) تلك هي الصورة الداخلية، أما السلوك الخارجى المثالى فإن له دواعى أخرى، «أفنى نفس الوقت الذى كنت أقصر فيه كثرى شريف عاقل متزن، يجد في كل مانحس لورا مجرد مشكلة ويحاول أن يناقشها ويجد الحلول المناسبة لها. كنت أدرك أن حكمتى ونفلى سببا انعدام رغبتي فيها».. (ص ١٣٩) لذلك لابد أن يظل الانفصال قائما. وبطل «نفكر دائما بطريقة، ونحيا بطريقة أخرى، وننور على طريقة حياتنا، ومع ذلك يظل نحبا، ونفنى الطريقة».. (ص ٩٦)

إن القيم الاجتماعية التى تحملها الذات الداخلية تبدو مناقضة للقيم التى ينادى بها المثقف الثورى، من تكافؤ وندية في علاقة المرأة بالرجل، ومشاركة في تحمل مسئولية العمل السياسى. هذا تحول تلك علاقة، من المستوى الخاص، لتصبح علاقة سيادة واستحواذ.

«أصبحت مستمتعا غابة المتعة بذلك الموقف الذى كنت ألقه، الموقف الذى لم يكن على فيه إلا أن ألبت في مكانى

وصنعه بإرادتي ، قبلت نفسي إليها (ساني) بإرادتي ، وإرادتي أريد أن أكرم قيودي . فمن أين أتى بإرادة تُلغى إرادتي ؟ وكيف أحطم بنيان لا غلك نفسي إلا أن تبنيه وتثمر نسيه ؟ (ص ٢٧٢)

إنه في الحقيقة يتوهم إخضاعه وإن لم يثب التوقع عن معاودة المحاولة ، فيكتب إلى ساني خط وراء خطاب : «لأريها ذاتي الحقيقية التي لا تظهر إلا بكلماتي» . (ص ١٩٣) ولكن الخطابات ليست وسيلة للمواجهة بقدر ما هي استعفاء وراء قناع الكلمات . وفي كل مرة يستعد فيها القناع الضعيف يرتد إلى الداخل في عصف ، وتتناوب أحاسيس الحجل وإدانة الذات

«كنت أهال على نفسي بصفحات داخلية مكتومة .. بينا نفسي كلها في جنارة حجل قائمة» . (ص ١٩١)
«كنت في لحظة أن نحت البقعة الحمراء في جلدها قد بدأت أهوى في بحر حجل عميقة» . (ص ١٩٠)
«ولم أحب ، عدت مرة أخرى أهوى في بحر الحجل ولا أريد أن أخرج منها» . (ص ١٩٠)
«تصورت هذا الغرام المستمر وقد عرفه أحمد شرق ونفسي وكل الأصدقاء والزملاء ... ألن يقولوا هي إلى إنسان فاسد منحل . استغل فرص العمل لتحقيق مأربه الشخصية» . (ص ١٧٠)

كذلك يؤدي التجاذب الضعيف بين الداخل والخارج إلى تناوب أحاسيس أخرى تفرق البطل في طرفاتها ، وتعدي هذا التجاذب ولا تحجب من حدته ، تلك هي أحاسيس الشك والخوف واشعور بأن تحقق الوجود مشروط بوجود الآخرين :

«ويشش الشك حتى يشك الواحد أحياناً في نفسه .. الشك الذي يورث الرعب .. الشك المركب الذي إذا طال بقاؤه في النفس يأكلها ويهرؤها كماء النار» (ص ٢٥٠)

وكذلك الخوف . يصبح إحساساً مركباً بعيد الحدود في نفسه ، ويبدأ بعلاقته بأمه .

«نشأت أخاف منها ونشأت تخوفني . وبيننا كل ما بين الخائف والمخوف من نور حرج وحساب صير» . (ص ٤٧)
ويشك ليخاف علاقته بساني :

«أخاف أن تنتهي جلستنا .. وأخاف أن أقول كلمة تقطع الصمت فتجرحها الكلمة ، وأخاف إن سكنت أن يتغير موضوع الحديث ، وأخاف أن أتكلم ، وأخاف أن أسكت ، وأخاف إن تكلمت هي ، وأخاف إن سكنت» . (ص ٢٢٤)

إنه يشعر بحظر داهم يهدد حياته ولا يستطيع تحييه نتيجة توقف وجوده على وجود شخص آخر

«أحسست بأخطر ما يمكن أن يحس به إنسان . أحسست بأن حياتي ووجودي كله يعتمد على شخص آخر أو على رضى في هذا الشخص الآخر» (ص ٢٧٠)

معها ، وكأنها إحدى انحرافات » . (ص ١٧٣)
ولكن الإعلاء أو التماسي ليس سوى تعريض وإحلال للحلم أو المثال في محل الواقع . ومادام الانقسام قائماً فستظل التثبيت بالمثال وقتياً عرضياً ، لا يحسم للمشكلة ولا يعمل الأثرة ، إذ لا تثبت الحقيقة الداخلية أن تعرض وجودها في صياغة تقريرية ، تمكس مرة أخرى مقولة البطل - الصياد والفريسة .

«كنت كغيري أعتقد أنني إذا أردت أن أنال أي امرأة فلا بد أن أنالها ، وإذا أردت أن أغبي فتاة فلا بد أن أغبي . كانت لدى ثقة تامة أنني أستطيع أن أجعلها نحبي . بل أكثر من ذلك ، كلما كانت الظروف أصعب كلما قننى الوضع وسلطت عليه إرادتي وكياني لأنتصر ، وأزداد ثقة بنفسى . وأرداد ثقة بنفسى» . (ص ٢٨٨)

ولابد أن نستخدم أزمة البطل وتبلغ ذروة يتحجم عندها اتخاذ موقف ما . وبينه يتم اللقاء بين البطل وامرأة مما يشبه الاعتصام ، بشر يحس خطورة هذه اللحظة في تقرير مصير حياته

«كنت أحس أن صفارة البدء قد انطلقت ، وأني أنزل الحيلة لأبدأ أول صراع ينشب بين الواقع وبين ما أريد» (ص ٢٨٩)

وإذا أعدنا كتابة العبارة بشكل مختلف لأمكن القول إن البطل كان يخوض أول صراع للتوفيق بين الحقيقة الخارجية (الواقع) والخصبة الداخلية (مأثره) ، ولكنه لم يستطع ، في حقيقة الأمر ، أن يعالج الصدم في نفسه . ومع أنني كنت قد حققت هدنى القديم منها . ونلتها ، إلا أنها لم تكن أحبني كما أردت ، (ص ٢٨٩) فاللقاء إذن كان أشبه بالصدام ، حل نحو أنحل بالتوازن المخرج الذي كان يحفظه التثبيت بالمثال ، ولم يبق للبطل سوى أن يلجأ إلى الحلم بوصفه تعريضاً آخر . «أحلم أني استطعت أن أجعلها نحبي بطريقة ما ، وأحلم بمعادني حين يحدث هذا .. أحلم بالمستحيل» (ص ٢٩٤) ، ولكنه يشي أن الحلم تعريض هش لا يبنى على التحقق الفعلي ، أو عن الأمل في تواصل حقيق ، فيستند في حوة اليأس ويعلن «أشبع أنواع العذاب ، إذا سألت نفسي ماذا أفعل عذبي السؤال ، وإذا أجبت هذبتى الإجابة ، وإذا حلمت حلمت ، وإذا شككت نقاسي أمر الموان» (ص ٢٩٦) ويتعاقم الموقف ، ويصل إلى نقطة اللاعودة : «وعقل كله أراه رأى العين يتفصل شيئاً فشيئاً من واقع الحياة ، ويتصاعد متصوفاً في عبادتها ، وكأنها مجردت هي الأخرى ووصلت إلى معنى الله» . (ص ٣٠٠) إنها ذروة البحث من بديل يبلغ فيها إعلاء المل الأعلى لنهاوى مرتبة العناء في المحروب .

إن مودية البطل ، في واقع الأمر ، أساس مشكلته ، إذ إن إعلاءه في دائرة الذات يؤدي إلى انتماء الوجود المستقل للأشياء والأشخاص . ويصبح العالم مجرد انعكاس لذات البطل ، فتحقق كل محاولة لمحاورة الذات ، إذ تتحول ، في الحقيقة ، إلى انعكاس للانعكاس .^(١١) وهو يدرك «أن المشكلة الكبرى أنني كنت أنا الذي صنعت بنفسى كل هذا ،

(٤)

إن أزمة اعتراف يحيى نجد المقابل الإيجابي لها في شخصية حمزة بطل «قصة حب» المرأة ثاني في حياة حمزة بعد العمل الثوري وليس فيه «إها ليست حبيبة محسب» بل «شريكة في الكفاح» وعصر هام من عاصم استمراره» (ص ١٠١) وهو عندما يفكر في ذلك الكيان المتكامل ويفكر في الزميلة امرأة المكافحة الحميلة المتجددة الحيوية الدائمة الانفعال» (ص ٨٢) إن المرأة تمثل لديه أشياء مادية ملموسة ويحيى إلى وجودها كما يحيى عباد الشمس إلى الشمس، والنبات إلى الماء، والغريب إلى أرض الوطن» (ص ٧٩) إها تعادل لديه الانتماء إلى الوطن - ويبع حبه لها من نفس المحرى العميق المتدفق الذي يبيع منه حبه بلاده. «أنا مش بحبك حب عادي.. أنا حيت مصر فيكي.. حيت النيل اللي في دمك» ويأخذ المظن اللى في وشك وشمسا الحيرة اللي اتفلس في عيكي» (ص ١١٥)

إن الحب هنا يستمد شرعية وجوده من العمل الوطنى المشترك ولا يتفرض معه «فهو يدرك أن «عاطفته فاحيتها لم تكن عيا» ولم تكن انحرافا، ولا جريمة، وإنما كانت حقيقة مادية ظلت تسرب طبقة وراء طبقة في أمهاله» (ص ١٠٨) ولكن حمزة رجل يؤمن بالعقل والعلم» (ص ٥٩). ويرى الحب حقيقة علمية من حقائق الحياة ويظهر إليه كما يظهر إلى حقيقة علمية يمكن إنجاز عناصرها كالأشياء

- ١ - الحب الخلقى علاقة مادية يقتضى وجودها زمنا وعشرة وتجربة
- ٢ - هو يشعر لجأها بأحاسيس حقيقية
- ٣ - هذه حقيقة علمية أخرى، لكنها ناقصة.
- ٤ - لا يمكن أن تكتمل إلا إذا وجدت استجابة مقابلة عند الطرف الآخر

وحمزة المداصل العمل يعلم أيضا. ولكن حلمه يتضمن من عاصم الواقع أكثر مما ينسحب إلى الخيال.

«وصرح خياله.. في جزيرة معها.. هي والطبيعة واللامستويات. كم يبدو هذا واقعا!.. كم تبدو الراحة والمخ الصغير التي لا يزاوها حلوة!.. كم يبدو بيت هادئ وزوجة وأولاد جميلاً» (ص ٦١)

وهو كذلك يتعرض للحظات شك واحترار واعتراف عن الذات وإدانة لها عندما ترفض فوراً حبه وتقبله بالاردراء

«راح يكر على أنسائه» ويضبط يديه فوق ضلوعه، ويتقبص كل عضلاته محاولة أن يجعله يتكش ويتكش حتى لا يبدو للعيان» (ص ١٠١)

ولكن حمزة سرعان ما يؤول إلى الانتماء إلى ذاته عندما يدرك أن قربة. في محاولتها الانتماء إلى قصة المجتمع. قد ذهبت إلى العزوف النفس. وتكررت على نفسها. كل دافع شخصي حتى الحب. ولكنها يوم «أصدع صعب» وأنها تعزوف، هذا الموقف الرومانسى عن ذاتها. إذ إن التوحد مع الآخر هو أول خطوة نحو الاندماج الأكبر في الجماعة. ويتنازى إدراك فوراً هذه الحقيقة مع تمكن حمزة من رأب الصدع المؤقت الذي حدث في داخله

«لم يعد يظن إلى نفسه وكأنه لا يزال قطرة في محيطها» ولا

كانت هي القيس المتجسد، ولا المعنى المخرد الذى له قدمية لا يجرؤ على اللغو بها.... ولم يكن نصه حمزة الناصر وبصفه الآخر حمزة الرجل.. بل كان هناك التوحد لا ينهى يؤلف بينهما» (ص ١١٢)

إن التوحد مع الآخر لا يبق اغتراب الذات عن ذاتها محسب، بل يعادل العمل الثورى، فيمجر طاقات البطل، ويصلى المعنى على حياته

«كان حرفا لا معنى له.. لاني حرفا آخر» فصار كلمة لها وقع وتقل ومكان» (ص ١١٣)

«أنا شاعر بقوة جديدة» بطاقة من النشاط يسرى في تفكيرى.. دلوقى حاسس بمعنى إن بلدنا دى بلدنا فعلا.

والناس دول تاسا» (ص ١٤٢)

إنه أيضا المهاد لخروج الذات من حدودها الضيقة إلى رحاب الجماعة يرمى أكثر تفننا وأعمق نصجا» وعى يتبدد منه الوهم الرومانسى ويصبح أكثر صلابة وقدرة على التعامل مع الحقيقة

«كنت وأعد الكفاح بشكل بطولى.. كأن مسيح.. دلوقى شعرت بقصيتنا كبيرة ويسورى فيها متواضع.. كنت حاسس بالمغربة وأنى صحيح بقوم يسورى اللي يخدم الناس» إنما كنت بعيد عنهم.. إنى خلتنى أشعر بأنى ارتبطت بالمجتمع ارتباط ولبق.. إنا كلنا عيلة.. أنا وأنى اندمجا في كل الناس، وأصبح تعدادنا بالمليون» (ص ١٤١)

«أنا مش حا أجوزك بس.. أنا حا أجوز بيكى المجتمع» (ص ١٤٢)

إن علاقة البطل بالمرأة تتوازي مع علاقته بالعام وبالحياة السياسية والاحتجاجية. وإذا كان وجود سائق في «البضاه» ليس وجودا مستقلا عن ذات البطل بل انعكاسا لمجموع علاقته بالمجتمع والعمل الثورى على وجه التحديد، فإن وجود قرينة كذلك يعد انعكاسا ولكن من نوع مخالف. فالكتاب المتحف في «قصة حب» وراء الأحداث، يرمى إلى تقديم رؤية ملحمية. «تكشف عن تعاطف الوعي الطمعى وسيطرة الشعور بقدرة الجماعة على التصدى من خلال المقاومة والعمل الفدائي، لتحرير الوطن من الاستعمار، ثم الانطلاق نحو بناء مستقبل

إن حمزة في واقع الأمر، ليس بطلا عاديا. بل هو تجسيد من فكرة البطولة التي تمثل في العمل كله، وتشكل بقية الشخصيات جوابا أخرى لها. لذلك فإن الشخصية الساتية الرئيسية في «قصة حب» تمكس جانبا من وعى البطل. الذى هو في نفس الوقت وعى الجماعة صورية في لحظة مواجهة مع النفس تقول

«فهمت أن المجتمع الذى أوجد فيه «هو إلا جسد حتى كبير» وما أنا إلا خلية من ملايين خلاياه» (ص ١٢٤)

عندئذ أدركت أن خلاصها الدافئ يكمن في الانتماء إلى المجتمع، والفردية: «ترب يؤدى إلى عارح الجسد الخى الكبير، ويؤدى إلى النهاية إلى داخل نفس الضيقة المحدودة ودائرة رغباتها الصغيرة لأحس وأموت» (ص ١٢٦). إها تبدأ رحلة انتابها إلى الجماعة بارتباطها

لعاطف الرومانسي بحمرة ، الطل الذي لا يجلل إليه الصنف
للإنسان ، فشكر على نفسها وتستكر منه الحديث عن حبه لها
« أنا كنت فأكرة إن الناس التي ذلك حاجة ثانية . كنت
فأكرة إن العمل الخطير إلى وراهم أهم من الحاجات الثالثة
التي يجري وراها كل الناس » . (ص ٩٩)
« حرماننا هو الفرية التي يفرضها علينا الكفاح » (ص ١٠٠)

« المفروض إننا نحرق علفان غيرنا بعيش » . (ص ٩٩)
ولكنها سرعان ما تبين الوجه الآخر للمعادلة ، وتعترف أن الحب ليس
(انحلالاً) أو غيابة للعمل الثوري . وإنما هو حقيقة مكحلة لحقيقة
الكفاح .
وهكذا ، تكتمل الفكرة الرئيسية في الرواية من خلال علاقة تداخل
وتعامل بين حركتين أساسيتين :

الحركة الأولى :

الإيمان بالشعب وقضيته كان سبيل حمرة إلى الانتماء إلى
الآخر وبانتمائه إلى الآخر ازداد اندماجه في الجماعة

الحركة الثانية :

الإيمان بالآخر كان سبيل فوزية إلى الانتماء إلى الجماعة .
وبالانتماء إلى الجماعة تعمق توحدها مع الآخر

إن فوزية ، برغم دورها المتمم لفكرة كلاتنما إلى كلاتنما
والجماعة ، شخصية حية لها تكوينها الخاص ومحيطها الاجتماعي المختلف
عن محيط البطل ، فهي تنتمي إلى أسرة برجوازية صغيرة ، والدها
موجه متحرر يؤمن بمبادئ الثورة الفرنسية ويوافق على سكن ابنته
بمجرددها في الأقاليم ، وعندما تستنكر بعض ذوي قرباها اشتراكها في
مظاهرة ١٣ نوفمبر واجههم قائلاً « كلهمها هي .. أنا أبوها مش
سيدها » . (ص ٢٦) وهو كذلك لا يمتنع على زواج ابنته من رجل
أبوه عامل دريس في مصلحة السكة الحديدية . إنها إلى جانب ذلك
« أنثى » ، وأنثى نافذة الجمال » (ص ٣٦) لها ملامح نفسية وجسدية
محددة

« نظراتها دائما فيها بريق .. ودائما عينها لا تطرف ولا يطرق
إليها يحمل .. نظرات دوغرى ، لا تخفى شيئا ، ولا هي غير
ما تظهرها ، كلامها واضح وصريح فيه الطمأنينة البالغة ، فيه
الثقة .. وسلامها دائما له نفس قوته ودائما أصابعها تضغط
نفس الضلعة بنفس القوة » (ص ٨٧) .
إنها في الحقيقة امرأة إنجابية ، تكاد يبرود باجسادها وحرارتها في الأدب
القصري الحديث

« ليه هاودنى وكنت لحظة الحب الجميلة دي بالتفاني ؟
الحب لا يافش .. وإذا بوقش يبدل .. الحب يتأخذ ..
يتأخذ كده .. قالتها وشت على أطراف أصابعها وقبلته » .
(ص ١١١)

إن هورية تقف على الطرف النقيض من سائق وتمثل الصورة

الإنجابية لمفهوم المرأة : « الحبيبة » وشريكة الكفاح . سائق ، اليونانية
المتأصلة المقيمة في مصر ، ليست معتزلة بالمعنى المادي فحسب ، بل إنها
تعانى اعتزاليا مركبا . إنها تتردد على يحيى يوب ، لكنها لا تأتي إليه بدافع
الحب ولكن لتفزع على شخص يجيبها ونحس أنها مرتبطة به بشكل ما
لأنه يجيبها » . (ص ٢٤٦) وعلى الرغم من أنها تصرح منذ البداية بأن
حبا الحقيقي هو لزوجها قائما لا تعارض في استمرار حبه لها ، بل تدعمه
بدوام ترددها وتلتهمها على قراءة خطابات إلى تومج مشاعره . ولكن
إذا حاولت مراوغة هذا الحب والاقتراب معا لتراجع إلى الخلف مذمورة
وتتهم أن بدائي وقلب » . (ص ١٩٤) . ويبلغ اعتزالها دروته في
لحظة ضعف اتانيتها عقب مكاشفة يحيى لها بحقيقة مشاعره « إنها تطلب
من أن أدعها ، مستسلمة ، وتطلب مني أن أدعها وبكى ، أحسبها
بذراعي وهي مستسلمة إلى صغرى وتطلب مني ألا أهملها وبكى » .
(ص ٢٢٠)

إن موقف سائق في حقيقته ليس سوى انعكاس لمشاعر البطل
وليس ناعما من عاطفتها بحره

« كنت أعتقد أني لن أتأثر ولكنك هوستي بجيك لي ، أهدني
من حياتي ومن نفسي .. وأنا أحب حياتي وأحب زوجي
وأنت صديق .. لا شيء غير هذا . لماذا أنت مصر على أن
أحبك ؟ لماذا ؟ » . (ص ٢٨٧)

وانعكاس مشاعر البطل على المرأة يجد صدى في تكوينها النفسي
والفكري . فهي بدورها تقوم بعملية إحلال وتعرين لتقيم الحقيقة في
حياتها

« إنني مستعدة أن أموت من أجلكم ، ولكن كل عائلة لها
بلادها وتهاجر تصبح كالركب الذي يرفع علم بلاده دائما وي
أى مكان ، وأنا ولدت من عائلة يونانية » . (ص ٧٧)
وتتوارى علاقة سائق بالعمل السياسي في مصر مع علاقتها بيجي ، إن ما
يشدها إليه ليس الرجل حبه وإنما الكاتب

« حتى حالة الاستسلام التي كانت فيها لم أهدنها أنا الرجل
فيها .. كتابي هي التي أهدتها » . (ص ٢٢٢)

إن طبيعة العلاقة بين سائق وبيجي حالت دون أن تساعد البطل
على رآب الصدع بين ذاته الذاتية وصورته الخارجية ، وكذلك
اعتمادها ما كان يمكن أن يمثل قيمة حقيقية لدى البطل ، تعرض اهتزاز
القيم السياسية والاجتماعية الأخرى في حياته . لقد تعرف بيجي على سائق
في صرة كان يشعر فيها بالتناقض بين حقيقة تصوره للعمل السياسي
وأسلوب العمل الذي كان يمارسه في الواقع . وقد قرر قطع علاقته
بالتنظيم . ولكنه كان يؤجل تنفيذ القرار . « ونحن عرفت سائق فرحت
ولعل جزءا كبيرا من فرحتي كان واجعا إلى أنها جعلتني أؤجل ذلك القرار
إلى الأبد ، وجعلتني أعود نوبة طريق كنت أكرهه رفا عي » . (ص ١٨٦)
إن المرأة هنا تعبر عن الإحباط في الانتماء إلى العمل
السياسي ، وإحلال لثال زائف مكان المثل الأصلية « فالعلاقة بيسا ،
إذن ، ليست سوى إحلال عشاق كان لابد أن ينتهي بالإحباط
والإحباط ، على نحو يضعف من خطورة الصدع الأهم في نفسه ،
الذي يقودنا إلى مناقشة المستوى الثاني لاعتزاز البطل

(٤)

إن يحى نجاته الرعة في الانتماء بل أصوله الربعية ، ونكه ما يكاد يجد نفسه في قرينه وبين أهله حتى يبدأ يتناقص مع نفسه «ما أكاد أصبح في قلب بيتنا حتى أبقى وأحس أنني محرم آمن يلهو في المدينة وأهله هنا حماة عرافة غلاية طيور» . (ص ٤٨)

ثم ما يلت أن يشعر بالصيق والانعصال عما حوله .
«كل ما أحسه أن بين قوم غرباء أخرج عليهم . وبطنت قلبي من أجلهم . ولكن أدرك أن قد أصبح بين وبينهم شيء» . (ص ٤٨)

ويدأ في اتحال الأعداء للفرار ، ويعادى القرية حاملا معه ندمه وعجزه في نفس الوقت ، ويشعر أن القطار لا يقطع به مسافة فعليه فحسب ، بل مسافة نفسية كذلك . تبعده «عن ابن القرية المدين لها» . (ص ٥١) ، وتصله بين المدينة والمدهول بأهوائها . الضائع فيها . الضائع يوما أن يخضعها ويتحكم فيها» . (ص ٥١) . وعلاقة بيني بمدينة تعادل علاقته بالمرأة ، فضياع سائق يمثل لديه «ضياع المدينة الوهم في قرية الواقع المريب» . (ص ٥٢) .

إن استبدال الوهم بالواقع بكرس عرلة البطل في داخل ذاته . ويفقده القدرة على التعامل مع الحياة . فيظل حارح لأشب . يرى العالم الخارجي خطرا ملحا يهدد وجوده ، ومن هنا يشتد خوفه من مواجهة الحياة التي تبدو له كتلة واحدة متحركة ومعادية هو خارجها

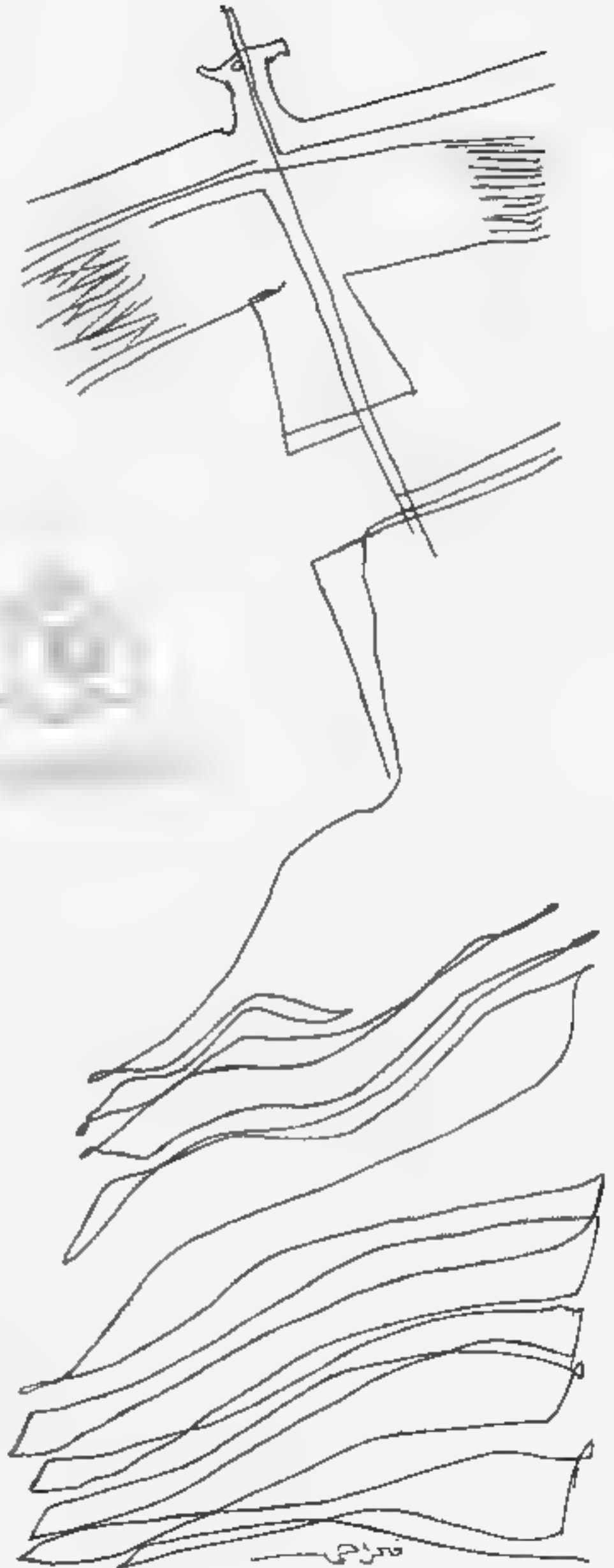
«كنت أحيانا أبقى من مهام وظيقت وأتفرج عليهم (المهال) وأنا حائر مذهول .. كنت لا أكاد أميزهم من بعضهم البعض ، نفس الوجوه ونفس النظرات نفس المطلق» . (ص ٦٧)

«كنت أحس أن تفاهي خطيا يسرى بينهم (المهال) كالأسلاك غير المرئية ، ويربط أجزاء ذلك الطيور الطويل المتحرك صولى» . (ص ٦٨)

إنه يرى جماعة المهال المرمى أمامه «كالعصاية المتعاطفة قبلا» ، وإلى ورجعت على ظهرها الأدوار» . (ص ٦٨)

واعتراب البطل من جماعة المهال لا يرجع إلى تكويه النفسي محب . بل إن هناك ظروفًا موضوعية كثيرة أدت إلى تحول عيشه من طبيب يقوم بمحضر المهال للرصى ويصف لهم الدواء ويمسحهم بالإحارات . إلى مجرد متار للمبارصين منهم والمحتاجين على القويين والقرارات التعسفية ضد المهال . في غيبة فاعلية النشاط الثقافي وتوضو أعصاته مع إدارة انصاع . على نحو أفرع العمل من كل فمه حقيقته

«كنا في زمن تصنع فيه القبايات وتفرغ ويتاجر بسكوتهم وأمانة صناديقها . وكنت قد جئت بعد أجيال من الأطباء الذين عودهم المهال أن تؤخذ الأجارات بالشعيرة» . (ص ٢٠٣)



وفي لحظة مواجهة حاسمة بين يحيى والعمال للتأريض يكشف يحيى خضعة موقفه منهم . وسب عدائهم له : « إنها

« لحظة جعلت جدراننا كنت قد ألفها لنفسى وعشت أنحرّك بها تنهاوى ونهار .. ولم يعد أمامى إلا أن أرى ما كنت أجهله وأتعامى عنه ، إذ لست في الواقع والحقيقة سوى جزء من ذلك الجهاز الضخم الكبير الذى يسير هؤلاء العمال ويتحكم في مصائرهم .. كنت أقول لنفسى أنا مع العمال .. فهأنذا في ساعة الحشد أختار جانب الجهاز الذى انتهى إليه وأدافع عنه بدفاعى عن نفسى ووظيفتى .. » (ص ٢٠٩)

لقد تبين أن مصالحه الحقيقية تنفق ومصالح فئة اجتماعية أخرى عبر الفئة التى يتسبب إليها بالمولد والفئة التى يدافع عنها بالمكر

إن انبساط الإيمان بالعمل المهنى ، وهو شكل من أشكال التعامل مع المجتمع ، صاحبه اميار آخر أكثر خطورة . قوس المدعائم الأساسية بسية الشخصية ، ذلك هو الإيمان بتجدي العمل السياسى الذى كان يخوض لخماره

« بدأ يحطرى أحيانا أن كل ذلك العمل السرى الذى عشت فيه ولقيت أهم سنوات عمري أعرض لا يمكن أن يؤدي بنا إلى ثورة حقيقية تنقل بلدنا .. » (ص ١٨٤)

غير أن يحيى ظل يمرض على يده الإيمان بلا إيمان . ويحفل البحث عن طريق آخر أكون مفتنعا به ويصحنه ومؤمننا بفائدته .. » (ص ١٨٩)

وعلى الرغم من اندفاعه واستمراقه في حصى العمل فقد ظل شيء في يده يصد عن الإيمان الكامل ، ويحول في نفس الوقت بينه وبين الإنكار الكامل ، ذلك هو الرغبة في التحقق من حلال عمل جماعى يمح للحياة معها .

لقد انحط يحيى في العمل الثورى وإن كان اقتناعه بذلك يتخلط به الرهص والقبول ، فقد كان مؤمنا بالإطار النظرى للمكر الشمولى . شاعرا بطريقة « غريزية تلقائية » (ص ١٨٢) بعدم ملائمة أسلوب الثورة لأوربة لطروف الواقع المصرى . لقد كان في الحقيقة يبحث عن صيغة مصرية لتطبيق الفكر الاشتراكى .

« في عمنا الثورى .. كنت لا أطبق كل ما عنت إلى الأساليب الأوربية بنظامها ولورننا ، كنت أحس دائما أنها غريبة عنى بقدر قرب النظرية منى . أحس أنها أسلوب ثورى عوججاني . وأنا في حاجة لطرق أخرى من صنعنا عنى .. » (ص ١٨٢)

« كان يتكلم (البارودى قائد التنظيم السرى) عن مصر ، ولكنى كنت أحس أن (مصر) التى يتكلم عنها غير مصر التى أعرفها .. وكان يتكلم عن (الثورة) ، ولكنى أحس في أعماق أن الثورة التى يتكلم عنها غريبة تماما عن نفسى ، وكأنها ثورة أجنبية ، أو ثورة لا يمكن تحقيقها إلا في الكيب .. » (ص ١٨٠)

وعلى الرغم من هذا الرهص المصر فقد انحط في العمل السياسى « بنفس الشعور المركب للتناقض اندمجت في الحركة الثورية وكل ما حدث أن اندماجى هذا كبت اعتراضاتى وشعورى بالغيرة . بل انقلب هذا الكبت إلى نوع من الموافقة والتأييد ، حتى جاء الوقت الذى أرى فيه الأوربية في كل شيء .. حتى في الثورة . هي المثل الأعلى .. » (ص ١٨٢)

إن الإحراق في إيجاد صلة مادية بين البطل والواقع - القرية . والواقع - المرأة - يؤدي به إما إلى الحرب من « قرية الواقع الرهيب » (ص ٥٢) ، أو إلى إعلاء العلاقة وتجريدها على المستوى النفسى ، فتصبح سائق « فروغ ونسى وأعظم » (ص ١١٤) من أن تكون مجرد هدف لحياته . وكما لا يحل الحرب أو الإعلاء مشكلة الاغتراب النفسى والاجتماعى فإن اعتبار « الأساليب الأوربية » مثلا أصل في العمل السياسى لا يؤدي بدوره إلا إلى مزيد من الاغتراب عن العمل الثورى ذاته . إنه في حقيقة الأمر هروب آخر لا يشفع له حسن النوايا في اكتشاف طريق يعبر حقيقة عن « مشكلات بلادنا بالطريقة المهيبة . وباللغة التى يفهمها شعبنا .. » (ص ١٨٥) إن الكشف يحتاج دائما إلى مواجهة ونصد حرن وفعال لطروف العمل السياسى من أجل تطويرها لتعبر الواقع ، أما الحرب فهو مكوس أو سلاح لا بد أن ينتهى بانبطل إلى تحول جبرى في فكره السياسى والاجتماعى . لقد أصبح مؤمنا بأن « الإنسان نفسه . يوعيه ولا وعيه ، وبصوابه وعطشه . هو الحقيقة العليا .. » (ص ٢٧٦)

وكان طبعيا أن يقوده هذا الإيمان الجديد إلى كشف آخر « أصبحت لا أؤمن كثيرا (معددة) قيادة الجماهير لتحقيق الأهداف التى تؤمن نحن بها .. » (ص ٢٧٢) في حين تراجع لديه دور المثقف الثورى ليقصر على نشر الوعي بين الناس بأن

« يجب لهم فرسا أكبر وأوسع لكنى يحددوا هم أهدافهم ، ويسموا نحوها بالسرعة التى يرونها تناسب ومقتضىهم .. » (ص ٢٧٣)

إن إشكالية وضع البطل هنا لا تنكر فحسب ، في تحوله إلى الإيمان بالقوى الفردية ، واستبداله بالمكر الثورى المكر الإصلاحى ، بل ترجع في الأساس إلى إدراكه لحنية معناه الأول . واكتشافه لطبيعته ذلك للسمى المتدبة . ومن هنا فإن موقفه يعد في حقيقة الأمر نهاية وليس بداية . إن السحرية الكامنة في هذا الموقف حطت ناقدا مثل « لو كاش » يوجز تمريره لذلك الخط الروالى بقوله « لقد بدأ الطريق ، لقد انتهت للرحلة .. » (١١٣)

(٦)

إن البطل في « البيضاء » يجمع بين التكوين النفسى لبطل المعصل في رواية المثالية التجريدية Abstract Idealism وعمودج البطل في رواية رومانسية الاستبصار Romanticism of Disillusionment إنه مثل جون كيهفوت ، ينطبع إلى

- صانق

فقطرت إلى باستغراب قليل وقالت :

- ما الأمر يا يحيى - آه ما الأمر ؟

هنا يصل الموقف إلى أقصى درجات تفككه . يأتي الفصل مهترا على نحو يسى بالنتيجة النهائية

« ولنجفت يدي وأنا أحملها فوق طاقتها لترتفع ثم تستقر فوق كتفها ، وظلت ترتجف حتى بعد أن استقرت فوق الكتف النحيل . لم أكن قد رقت هذه اللحظة ما أقوله ، كنت قد تركت كل شيء للظروف والصدفة ، ولهذا قلت بعد تردد

- ما رأيك ؟

- فقلت بنفس الدهشة

- في ماذا ؟

إنه في اللحظة التي بدأ فيها لمواجهة كان قد قرر العهد للزواج

« قلت وأنا أصحك لأحيل الموضوع كله إلى بكته . حتى إذا

فشل المشهد لا أصعب غيبة أمل كبيرة

- فما قلته في ذلك الخطاب .. أذكرين ؟

وعندما تنجلي حقيقة الموقف تبدأ حركة الارتداد المصادرة :

« حدث كل شيء بسرعة ، وبسرعة أيضا انتهى المشهد .

وكنا لا نزال على وقفنا بجوار « اليك أب » .. وأنا أنظر إليها

نظرات نحفل بالملفت والكراهية وخيبة الأمل . وأكثر من هذا

فيضان عارم من الحجل ، نحجل منها ومن نفسي » . (ص ١٠٥ - ١٠٩)

إن إضحاك البطل في إقامة علاقة إيجابية سوية مع العالم ينعكس على المستوى التعبيري في كثرة استخدام معان مجردة لوصف علاقات لابد أن ترتكز على أساس مادي . فسانق « لزوع وأعظم وأسمى » (ص ١١٤) .

والبارودي « أكاد أرفعه إلى مرتبة القديس » كانت لراؤه في نظري هي دائما أسلم الآراء ، وذكاه أحد ذكاء » . (ص ١٧٩) إن استخدام فعل التصجيل هنا تجريد لطبيعة العلاقة ، ودليل على تجميعها وعدم تحديدها . وهذا ما أدى إلى فشلها على المستوى الواقعي . ونحوها إلى عصر مادم للشكل الفني .

أما الشكل في « قصة حب » فيعتمد على حركة أساسية . قوما التعامل بين الذات والآخر ، وبينها وبين العالم . فحمرة من القصر من يحيى ، يعثر على الصيغة الصحيحة التي تتجلى المصالحة بين القيم التي يسعى إلى تحقيقها والواقع الاجتماعي . إنه مثل « قبلهم ميستر » يحكمه هدف معين ، هو تطوير ملكاته الفردية في إطار المجتمع الذي يسعى إلى تطويره . وهذا تصنع الرواية - مثل رواية التكوين النفسي والفكري Bildungsroman - شكلا من أشكال « أصبح الرحول

وإذا كان يحيى يبدأ من مقولة الذات خارج الجماعة ، فإن حمرة يبدأ من موقع معابر ، إنه مع الجماعة ، ومن هنا يصبح التحدي لها ممكنا . إنه يرتكز على قاعدة صلبة قوامها الإيمان بالجماعة ، ويقابل الواقع القلق خارج النص بالواقع الثابت للمح داخليا . ومن ثم يصبح

قيم مبهمة في مواجهة نهاى المثل في الحياة الحقيقية ، ولكن إدراكه لاستحالة التحقيق يصاعف من تشبه بدائيته ، التي تحول بدورها دون دحونه في علاقة إيجابية مع العالم . كذلك ترتكز الرواية على الحالة المزاجية للبطل . ويمثل انعكاس الأشياء على مرآة ذاته المنصر البطل الأساسي في الشكل الروائي . إن قدره للداخل يسوقه بإرادة لا راد لحبروتها ، هي - في الوقت نفسه - إرادته . إلى إضحاك محتوم وإحباط نهائي . كذلك يقترب البطل من « بولوموف » مثل قلوبير . فيحاول أن يقيم حوارا حرجا بين الذات للشظية والخارج المتناقص معها . لكنه لا يلبث حتى ينكر كل شيء ، ويتبدد إيمانه في كل القيم التي حاول اعتناقها . وعندما يهزأ عالمه أمام نظريه لا يجد حرجا في أن يكشف في قسوة عن عركته ووحشته الروحية الخفية . ووقوفه أعزل في مواجهة الرمن القاتل ، أو نهاية الأشياء .

إن نظام الأفكار في « البيضاء » يتجلى في شكل يرتكز أساسا على التوازي والمقابلة بين المعركة المصممة من طريق المونولوج ونقيضها المعلن عن طريق الحوار ، متحدا نهجا واحدا متكررا يمكن تلخيصه على النحو التالي :

١ - الاحتشاد لمواجهة موقف ما .

٢ - تفكيك الموقف عقليا لتبرير التسوية وتأجيل المواجهة :

٣ - لإضحاك في المواجهة

٤ - الارتداد إلى الذات وإدانتها .

ولعمد من المفيد في بيان هذا المسح أن نقوم بتفصيل بعض المواقف

« كنت قد صممت على نهد كل تلك الوسائل الملتزمة آ على أن أهرق لها بصراحة ، ومواجهتها بكل شيء » ، وأن أنقل النتائج بشجاعة مها كانت »

إنه يحدد طبيعة الموقف ذهبيا ، ولكنه سرعان ما يبدأ في تفكيكه : « واعترافات كهذه لا تم إلا في جو معين .. ولهذا دق قلبي »

وعندما يبدأ تفكيك الموقف يتبين السلوك مع العزم .

« جلست صامتا وقلدت لها سيجارة .. وجلست فلدحن في صمت »

وبدلا من المواجهة تبدأ المداورة والمناورة

« وبدأت حديثا مصمما عن الشقة الجديدة » .

« وعندما إلى جلست وبدأنا حديثا في السياسة » .

وهو يلجأ إلى الإمعان في تفكيك الموقف لتبرير التسوية في المواجهة : « كنت طوال الوقت أفكر في الخطوة التالية ، والطريق إلى الخطوة التالية ، وكل مرة في كيان تنأى للخطوة ظلت أنظر لها طيلة الأيام الماضية » . « وكنت من لحظة أن جاءت أقول لنفسي : هه الآن . ثم أضل في الخطوة التالية » .

« ووجدت جسدي يقشع فجأة ، واعتقدت أن اللحظة قد حانت ، فقلت لها

- فسمع « رحا نيوف » !

ومضت مستلما إلى « اليك أب » . ووقفت بجانبها قلت لها .

بحته من أجل تعميق جلوس هذا الإيمان بحثا يعادل الحياة ذاتها ، يتدح إلى به بقوة الصدق وليس بقوة الواجب وحده . ويحقق الكاتب هذه الغاية فيها من خلال بنية روائية متماسكة . فالفترة الاجتماعية في الرواية تشير إلى طرف الخيط الذي يتسجه الكاتب في مهارة وإحكام ، متصاعدا به نحو الذروة أو نحو لحظة تنوير *dénouement* مرسومة ومخططة وتبدأ الرواية هكذا

ولست أول لحظة تروى في شبرا البلد بداية خط فقط ، ولكنها قبل هذا مركز تفاعل مستمر بين القاهرة وضواحيها ، وبين المدينة والمصانع الكثيرة المبعثرة حولها . نجد عليها الفلاحين القادمين إلى مصر .. ونجد المهمل .. ونجد في يوم يناير ذات حمرة ..

إن حمرة الفرد يأتي بعد الفئات الاجتماعية الأخرى وليس قبلها ، كما أن رحلته من هذا الموقع إلى قلب الناس ، في المشهد الختامي للرواية ليس لانجسيدا لها لفكرة تحقق الذات والتوصل إلى مغزى للحياة . ويصور لكاتب في نفس الفترة الحركة الأساسية في الرواية ، حركة التفاعل المستمر بين القاهرة وضواحيها ، وبين المدينة والمصانع ، وبينها غزل في الحقيقة طبيعة العلاقة الديناميكية بين حمرة والواقع ، وإرتكاز الحركة على التفاعل بدلا من التماثل بين مركزية المكان (القاهرة) كما يعدل من موقع البطل الهوري .

ولحظة التنوير في الرواية تتجلى في مستويين متعاقبين ، يمثل أولها في التوحد مع الآخر . ويتحقق ثانيها في الانتماء إلى المجتمع كإحدى أعضائه . ويحققها الكاتب فيها باستخلاص العناصر الصالحة لتكوين المواقف والأحداث تركيبا دراميا متصاعدا نحو هذا الهدف . وتقوم اللغة بمهمة

حيوية ، فبدل الألفاظ متداخلة ومتشابكة في نسج معمم من المشاعر والأحاسيس ، يصنع للمستوى الأول للحظة التنوير

« كانت هناك ، ويدها على كتفه ، والقهوة في يده ، وهورية في قلبه ، وحمرة في عيبيها ، وابتناسها لا تزال ترتجف ، ورجفها في أنفاسه ، وأنفاسه تتلاحق ، وأفكارها معلقة بأنفاسه . وأفكاره غالبة . والعية في ملاحها . وغيبها طالت ، ثم جاءت ، ومحبها سعادة . والسعادة في صدره . وفي صدره رضاء ، ورضاؤها واضح ، وفي وضوحه هيام . وهيامه خائف ، وخوفها يتلاشى ، وخوفه يمت إلى الأمام . وبالأمام كان يهر ، وهديره الآن مسرع ، وهديرها طائر . والقهوة هي الأخرى قد بدأت تزن وتلور » . (ص ١٠٩)

إن هذه القنوة ذاتها تتحقق على نحو آخر في لحظة كشف باهرة « وبدا له الأمر مستحيلا .. مستحيل أن يكون المكان الذي ظل يبحث عنه ليهرب من مطاردته ، ومن الناس الذين قد يطغرون لإمساكه ، أن يكون هذا المكان الأمين ، هو قلب الناس أنفسهم » (ص ٢٠٢)

وإذا كانت « الليضاء » تمثل الوجه المسمى من مشكلة الغزوات البطل المعصل وانتيائه فإن « قصة حب » تنطلق من رؤية « محمية للحياة » تقوم على الإيمان بفكرة البطولة ، وبقدرة الإنسان على التحقق . وكما أن التحقق الكامل يكاد يكون مأميا للواقع ، فإن « قصة حب » تعبر عن لحظة نادرة في حياة الفرد والجماعة ، كما تعبر عن مرة تعاظم الوعي الجماعي خلال مرحلة بعينها ، ولكنها تبقى رؤية معرولة عن كثافة الحياة وكلبيتها .

• هوامش

(٦) Ibid: pp. 117-120
ويطلق جولدمان في كتابه « نحو رؤية اجتماعية للرواية » على هذا الخط الرأى اسم « الرواية النفسية » - أنظر

(٧) Goldmann; op. cit., p. 3

(٨) طبع بركات . اخترا بكتيب العربي - لتستقبل العربي (٢) ، ١٩٧٨ / ٧ .
ص ١٠٩ - ١١٢ . وأنظر أيضا « الاخترا ب » - عالم الفكر ، إبريل - مايو ١٩٧٩ ، ص ١٣ - ٤٠

(٩) يوسف إدريس ، « الليضاء » ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٧٠
(١٠) يوسف إدريس ، « قصة حب » ، القاهرة ، دار الكاتب العربي للنساعة والنشر ، ١٩٦٧

(١١) من أهم البعثات السيرة لشخصية البطل المسمى انتكاس صورته على الآخرين . هو يمسك ذلك على مرآته لتزد إليه فصيح انمكاسا للانمكاس .
أنظر أفنان القاسم ، « الرجوع للمنطقة للبطل النفسي في «وشم» عبد الرحمن هيد فريسي - القاحت ، نوفمبر - ديسمبر ١٩٧٩ ، ص ٨٤ - ٨٥

(١٢) أنظر الدكتور شكرى عباد ، « مجارب في الأدب والنقد » ، دار الكاتب العربي للنساعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ٢٥٥ - ٢٥٨
فريد من التمهيل من علامة البطل بالحقيقة انظر كذلك

- شكرى عباد ، البطل في الأدب والأساطير ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٧١
- أسعد الهوري ، البطل المعاصر في الرواية المصرية ، منشورات وزارة الإعلام العربي ، ١٩٧٩

(١) Goldmann, Lucien: Towards a Sociology of the Novel - Tavistock Publications Limited 1975, Cambridge Univ. Press. PP 11-13.

(٢) حل الرزم من أن تنوير يتسبب أساسا إلى الرحلة الروائية من بعض رواياته ، خصوصا « Madame Bovary » ورواية « التربية العاطفية L'Education Sentimentale » تمت من روايات الرحلة لانكالية ، التي تهم بالتحليل النفسي البطل وبشكائيه وضعه في المجتمع

(٣) Goldmann; op. cit., pp. 1-16

يرى جولدمان ضرورا انصار مفهوم البطل للفصل حل فعال رواية بها - مثل رواية « Don Quixote » لسرفانتس ورواية « الأحمر والأسود » Le Rouge et le Noir لستندال ، ورواية « مستدام بوشاري Madame Bovary لفلوير ، ورواية « الغريب العاطفية L'Education Sentimentale » له أيضا في حين لا يطبق هذا المذهب على روايات بزراد مثلا ، حيث استطاع ان يخلق حقا روائيا حادلا ، يرتكز على قيم عروية خاصة

(٤) الترويض قد من الشراء للتحول ، كانوا ينظمون الشعر لفتل القول العفيف بلغة حوت قرسا ، في الفرجي ، ثلاث عشر وثلاث عشر ، وعظمت المناطقه الأساطير في شعرهم في عبادة لفرقة وتقليدها . (أنظر مجدى وهب . معجم مصطلحات الأدب ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ١٩٧٤ ، ص ٥٨٩)

(٥) Lukies, George: The Theory of the Novel - MIT press 1971 pp. 104-116.

(١٣) Goldmann, op. cit., p. 3

وجهة النظر

الرواية المصرية



تعد «وجهة النظر» من أهم النواحي الفنية التي برزت في مجال النقد الروائي، خصوصاً فيما يتعلق بالرواية الحديثة في الحقب الأخيرة من هذا القرن. فقد أكد «هنري جيمس» الروائي والناقد المعروف أهميتها في أواخر القرن التاسع عشر، والنقاد مهتمون بها، بحيث لا يكاد يجد مؤلف في النقد الروائي الذي ازدهر بشكل ملحوظ في العقود الثلاثة الأخيرة من فصل أو بعض فصل في موضوع وجهة النظر.

وستحاول في هذا المقال دراسة «وجهة النظر» في بضعة نماذج من الرواية المصرية، وذلك بعد عرض موجز لبعض آراء النقاد في هذه الناحية الفنية للرواية بوجه عام.

ولعله من المفيد أن نشير بداية إلى أن تعبير «وجهة النظر» ثنائي، بل قد يكون ثلاثي الدلالة، فقد تعني «وجهة النظر» فلسفة الروائي، أو موقفه الاجتماعي أو السياسي أو غير ذلك من نواحي الحياة الإنسانية، وقد تعني في أبسط صورها في مجال النقد الروائي «العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية»، وهو ما يرمي إليه هنا، وإن كان من الصعب - أحياناً - الفصل بين فلسفة الروائي، وما يختاره من أساليب فنية.

وقد استخدمنا هنا التعبير العربي «وجهة النظر» لترجمة التعبير الإنجليزي point of view، وهو التعبير الذي استخدمه هنري جيمس، ودأب النقاد من بعده على استخدامه. بالرغم مما قد يبدو من عدم دقته، والذي نرى أنه أقرب إلى التعبير الإنجليزي في ظهريه كـ «راويّة الرؤية» مثلاً.

أنجيل بطرس سمعان

«وجهة النظر» قد أصبحت في رأيه «نقطة التجميع rallying point» للحركات المختلفة في محور لرواية

وفي محاولة لتفسير الاهتمام المتزايد ب«وجهة النظر» نقول متفليك: لعله من الخير عند تناول أي رواية حديث مثل كوبراد أو هوكر. أو فرجيا وولف، أو مان، أو كامو، أو جويس كاري، بشكل مفيد. أن يبدأ هذا التناول بوجهة النظر، لا أن تفرسه التحارب الحديثة لكاتب الرواية حسب. بل نظراً للاتجاه الحديث كدلت، نحو الاهتمام بالعقل المدرك.

وهو في هذا على حق، فقد أصبح «الوعي» - على نحو ما يسمى به «العقل المدرك» في المعتاد - لا مجرد أداة عينية لنقل الأفكار والأحاسيس، بل أصبح هو الموضوع الرئيسي في كثير من الروايات الحديثة. ومع ذلك فلسفت الرواية الحديثة أو الرواية النفسية وحده هي التي تتطلب إدراكاً واضحاً من جانب القارئ «لوجهة النظر» بل إن

كتب سافد المعاصر فليب متفليك بقول: «وما كان تعبير وجهة النظر تعبيراً غير موفق، إذ يمكن أن يشير - بنفس الدرجة - إلى الاتجاه لعنق (السنس أو الدبني أو الاجتماعي) للعمل ما، أو إلى موقف مؤلف الواحد الذي ينصح من النعمة Tone المشتقة من الموضوع الذي يعالجه (كأن تكون نعمة ساحرة أو سوداوية مثلاً) - أو إلى الزاوية التي يروي بها العمل القصصى»^(١) ثم يضيف: «وبالرغم من أن هذا التعبير به أكثر من دلالة أو معنى - فإنه - في معناه الثالث - قد أصبح أمراً ثابتاً، ولم تتجع المحاولات في أن يستبدل به تعبيرات أكثر دقة مثل «بؤرة السرد Focus of narration» مثلاً.

ويؤكد هذا السائد - الذي يستعرض نماذج من النقد المعاصر في كتابه «نظرية الرواية» - أنه ما من ناحية من نواحي التركيب الروائي قد توقفت وحلت، واختلفت شأنها الآراء مثلاً حدث لدى نقاد الرواية في العصر الحديث على الأقل، بالنسبة لموضوع «وجهة النظر» بل إن

ذلك يتعداها إلى غيرها من أنواع الرواية : « ذلك أن مهمنا لوجهة النظر في الرواية يحدد - إلى مدى بعيد - إدراكنا لنظام القيم وتركيب المواقف بها ، بل نعلم من الواجب أن نعرف - ولو بشيء من الارتياح - بأن حكم عن قيمة روائية يتوقف - في الواقع - على إدراكنا لوجهة النظر بها » .^(٢٧)

ويخصص هذا الناقد إلى أن دراسة « وجهة النظر » ، وما تثيره من مضاعفات قد تبدأ بالتكثيف وتنتهي إلى نظرة الروائي الكلية إلى الحياة وهو في ذلك على حق - كما سرى - فيها ميل عن موضوعية الروائي الفنية ، بعض من الصعب أو استحبال الفصل بين اهتماماته الفنية أو الخيالية ، واهتماماته الخلقية بوجه عام

ويرتبط هذا القول بنقطة جوهرية من الناحية الفنية هي : من صاحب « وجهة النظر » في الرواية ؟ هل هو الروائي ذاته (فيكتور أو تولستوي أو نجيب حتى أو يوسف إدريس مثلا) أم هو الراوي الذي قد يكون واحدا من شخصيات الرواية ، أو الشخصية الرئيسية بها ؟

فإذا كان الروائي ذاته هو صاحب « وجهة النظر » ، فإن أي مدى ينعكس له أن يقتسم العالم الخيالي الذي يحلفه ليحاطب القارئ ، ويعلق على الأحداث والشخصيات ، ويبدى رأيه في أمور قد تتصل اتصالا مباشرا بموضوع الرواية ، أو قد لا تتصل به بشكل مباشر ؟ ولعلنا نجد هنا نقطة البداية لاهتمام الناقد بوجهة النظر ، وارتباطها بالناحية الفنية أو الأركان الأخرى للرواية .

فإذا ألقينا نظرة سريعة على الموضوع من الناحية التاريخية ، وجدنا أن الاهتمام بوجهة النظر أو بعلاقة الروائي بالراوي وبموضوع الرواية من أحداث وشخصيات ، قد جاء مرتبطا بالنظرة الحديثة إلى الرواية ، بوصفها وحدة عضوية متكاملة ، من ناحية . وصدى لدور الروائي أو الراوي - إذ لم يكن التمييز بينها إذ ذاك أمرا ذا بال - في الرواية الواقعية المتكافئة ، ذلك الراوي العارف بكل شيء omniscient ، والموجود في كل مكان omnipresent ، الذي لا يجد خصاصة في تحريك الشخصيات ، وتوجيه الأحداث ، وإصدار الأحكام بدرجات متفاوتة من اللا موضوعية . بل يرى ذلك حقا مكتسبا من حقوقه ، يدافع عنه بوصفه مبدع ذلك العالم بشخصياته وأحداثه .

وهكذا كان الراوي أو (المؤلف) يظهر على مسرح الأحداث نبرة ، ويخفى نارة أخرى ، يحاطب القارئ مباشرة أحيانا ، محاولا خلق علاقة وثيقة معه بأن يقحمه في أحداث القصة - وهما يصدره من أحكام ، وأحيانا يتعد كلية بحيث لا يكاد يشعر القارئ بوجوده

وبعد كان ارتباط ذلك - خصوصا في حالات الغلو في استخدام ذلك الحق - بالإحلال بغير الإيهام بالواقع الذي كانت الرواية الواقعية في القرن الثامن عشر والقرن الأكبر من القرن التاسع عشر في أوروبا تسمى إلى حلقه على نحو لفت النظر إلى أهمية تحديد وجهة النظر - أو تحديد دور الراوي و . ساحته سواحي انرواية المختصة - بعد عاب هوى جيمس مثلا على أحد الروائيين - وهو الروائي الإنجليزي أنتوني ترولوب - تعاخره بأنه يستطيع أن يعرض ما يشاء بأحداث ورواياته وشخصياتها . وعد هذا مثلا من أمثلة « نمو » كما نجد على فاكيري اتحاد دور « محرك الدمي » الذي

يقدم عرضا للشيء وكأن شخصياته لا إرادة لها ، وأن كل حياته مستمدة من إرادته الخاصة .

لقد أدرك الروائيون منذ البداية أن هناك أسباب متعددة ، وأن الإيهام بالواقع من واجبات الروائي ، ولكن نظرهم إلى أهمية ذلك ، ووسائل تحقيقه ، قد اختلفت بدرجات متفاوتة ، فبهم من فصل مثلا يستند دور الراوي « لشاهد العيان » ، الذي يروي ما حدث له أو لغيره من شخصيات الرواية ، وذلك إعطانا في تقوية الإيهام بالواقع ، وبهم من ادعى أن دوره لا يعدو نقل وثيقة وقعت في يده أو تحقيقها . ول كننا للحالين نستحدم الروائي ضمير المتكلم « أنا » ، فتحددت بذلك « وجهة النظر » وبجمال الرؤية « على نحو ما » ، علاف الحد عند استخدام الراوي الغائب « هو » الذي يشع أسلوب « العارف بكل شيء » ، حيث يصبح تحديد وجهة النظر أكثر صعوبة . ذلك أن استخدام هذا النوع من الراوي يخصص الاعتراف بوجود المؤلف على مسرح الأحداث ، وقد يعنى هذا اقتضاره على تقديم الأحداث والشخصيات وخلق الخلفية والربط بينها ، وقد يعنى أيضا قيده بالعطيق وإصدار الأحكام ، مع ما في ذلك من ضرر في الرواية في رأي بعض النقاد ، وإثراء للرؤية التي تقدمها في رأي البعض الآخر .

ويربط الناقدان « روبرت شولز » و « روبرت كيلوج » بين الفصص الذي يحاكي الواقع وبين ظهور « شاهد العيان » ويشيرون إلى أن « الاهتمام بتفاصيل الزمان والمكان ، والإيحاء بالصدق ، والكثير من الصفات التي بعدها علامات مميزة للواقعية في القصص ، هي الوظائف الطبيعية لوجهة نظر شاهد العيان »^(٢٨) . وهما يذهبان إلى أن ما يشعر به ونستجيب له من عناصر واقعية في بعض الأعمال غير الواقعية ، مثل « الكوميديا الإلهية » و « رحلات جاليليو » ، إلى جانب الأعمال الأكثر واقعية مثل « هول فلاندرز » ل « دانيال ديفو » ، و « بامبلا » ل « سموريل ريتشاردسون » ، من روايات القرن الثامن عشر في انجلترا مثلا ، إنما يرجع جريا إلى نوع التلوين الذي يصفه الراوي شاهد العيان أو راوي السيرة الذاتية على الأحداث التي يرويها^(٢٩) . أما الراوي « العارف بكل شيء » ، فيعده هذان الناقدان امتدادا للشاعر الملحمي الذي يجمع بين الخلق والتأريج . وينتم إلى راتعة « صرفتيس » المسماة دون كيشوت وبعض الأعمال الروائية في القرن الثامن عشر ، ولكنه يصبح الشكل السائد تقريبا في القرن التاسع عشر ، وذلك نتيجة لمؤثرات قديمة في أعمال مثل « الحرب والسلام » لتولستوي ، و « ميدل مارش » لجورج إليوت ، و « الأحمر والأسود » لستندال ، و « سوق الغرور » ك « كرى

أما في بداية العصر الحديث ، فقد ثار النقاد بقيادة هري جيمس على هذا النوع من الراوي ، وعلى الرواية التي يظهر بها . وأكد جيمس أهمية وجهة النظر الواحدة المحددة في كتاباته النقدية ، وخاصة في المقدمات التي كتبها لرواياته في طبعة نيويورك اعتمدة لأعماله (١٩٠٧ - ١٩٠٩) التي شئت - لأهميتها في مجال النقد الروائي - بكتاب أرسطو « فن الشعر » . طالب جيمس باحتواء المؤلف من الرواية ، مؤمنا بأن القصة يجب أن تحكي ذاتها ، وذلك عن طريق « مسرحية الحدث » أو « عرض » وليس عن طريق « السرد » أو « التلخيص » . ومن ه بررت

ولما كان على القصة أن تبدو صادقة ، فمن الواضح أن ذلك لا يتحقق بمجرد القول : «إذما ما كان» «الصدق» «التي مسألة» «تصوير ملزم **Compelling rendition**» أو خلق إيهام بالواقع ، فإن المؤلف الذي يتحدث باسمه عن حياة الشخصيات ومصائرهم ، إنما يصنع حقبة إصامية بين الوهم والقارئ بمجرد وجوده . وهو لكي يتخطى هذه العقبة عليه أن يقلل من وظائف صوته بشكل أو بآخر»^(٩)

ومن هنا كانت إحدى الوسائل التي استخدمها جيمس وهي هي أن تحكي القصة كما لو كانت إحدى الشخصيات هي التي تحكيها ، ولكن بصير العائب ، فيرى القارئ الحدث كما ينعكس على وهي شخصية مشاركة في الحدث ، أي إنه يراه مباشرة كما يقع على ذلك الوعي ، وبذلك يتغذى الروائي دفع الحدث إلى الخلف بالصدفة التي يستلزمها السرد الاسترجاعي بأسلوب ضمير المتكلم . وتعرف بين الطريقتين هو أنه بدلا من تلقى «موجز» لما حدث ، نرى الحدث في أثناء وقوعه ، ونرى الوعي يستقبل الحدث أي في حركته الأصلية وهو يصعد التفكير والحكم .

وهكذا نرى حقا بداية الرواية الحديثة من ناحية ، والثورة على الرواية الواقعية في عصرها الذهبي من ناحية أخرى . ومن الخبير بالذکر أن هري جيمس لم يستخدم هذا الأسلوب إلا في أعماله المتأخرة ، مثل رواية «المسفرة» **The Ambassadors** . مثلا أما في رواياته المبكرة فكان يستخدم أسلوب ضمير العائب في معظم الأحوال ، ولكنه يمتنع عن الإفصاح عن وجهة نظره كخلف بالتعليق مثلا إلا أنها بدر . ومن الطريف أنه في روايته «صورة سيدة» التي تعد من أفضل أعماله ، قد سمح لنفسه بالتعليق لكسب ود القارئ ليطلبه إيرايل لولشر^(١٠) ، باستخدام وجهات نظر داخلية ومتعددة أحيانا

ثم جاء جوزيف كونراد وعالج «وجهة النظر» باستخدام أسلوب «شهود العيان» ولم يستخدم «الوعي» كأسلوب هي تقوم عليه الرواية كلية تقريبا إلا في العترة التالية ، مع بدايات القرن العشرين ، على أيدي جويس وفرجينيا وولف وروست وغيرهم من كبار الروائيين في فترة التجريب والتجديد ، حتى حل أسلوب «تيار الوعي» محل أساليب السرد التقليدية ، وهدم البناء التقليدي للرواية ، واعتمدت الرواية لا على التسلسل الزمني ، بل على المنطق الداخلي ، واختصت الأسلوب العام من روائى لآخر .

فإذا هدنا إلى محال النقد وجدنا أن مدرسة جيمس النقدية قد سادت أو كادت تسود محال النقد الروائي طوال فترة انتشار الرواية التجريبية في أوروبا وأمريكا ، وأنها أسطرت تحسرا مع بداية رد الفعل نحو هذا النوع من الرواية ، ومع بداية العودة إلى الرواية الواقعية في الرواية المعاصرة^(١١) ، أي فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، وإن لم ينته عهد التجريب تماما كما نعلم ، وبخاصة في أوروبا ، وفي فرنسا بوجه خاص

ولعله من المفيد أيضا أن نذكر أن فلسفة جيمس وأتباعه قد لاقى بعض المعارضة حتى في دروة انتشارها ، فقد تصدى «إ. م. هورستر» الرد على بعض آراء لوك ، وذلك في كتابه «أركان الرواية»^(١٢) .

أهمية «وجهة النظر» أو «الوعي المركزي **Central Consciousness**» الذي ترى مادة الرواية كلها من خلاله ، فيحقق استقلالها عن العمل الروائي من ناحية ، ويصير عليها وحدة وحدانية أو ذهنية من ناحية أخرى .

كتب «نورمان فريمان» ، وهو واحد من أهم النقاد الذين عالجوا موضوع «وجهة النظر» ، قائلا : «استحوذت على جيمس فكرة العثور على «مركز **Centre**» أو «ثورة **Focus**» لقصصه ، ورأى أن المشكلة يمكن حلها إلى حد بعيد بالبحث عن وسيلة يمكن عن طريقها تحديد أداة للسرد وذلك بوضع الحدث داخل إطار من وعي إحدى الشخصيات من داخل الحكمة ذاتها .

«وهكذا لما دام المؤلف العارف بكل شيء ، الكثير الكلام ، وغير المقدر للسلوئية ، الذي يحطم الوهم ، ويحكي القصة كما يراها هو لا كما تراها إحدى الشخصيات ، قد استبعد بهذه الوسيلة فإن القصة مسترددة وحدة ووضوحا وترباطا»^(١٣) .

ولا يتسع المجال هنا للإفاضة في وصف ما قام به جيمس في تجارب في مجال وجهات النظر . أما ما يجب التنويه به فهو أن تلك التجارب قد ارتبعت بنوع معين من الرواية ، كان جيمس يمارسه ، ويبدو إليه بشكل مكثف ، وهو الرواية القائمة على الاهتمام بالصراع (بعض الشيء) بمسائل الشكل والبناء ، ومسرحية الحدث كما أمكن ذلك ، والاعتماد على وجهة نظر داخلية محددة . أما بمآذخ الرواية الواقعية التي أطلق عليها وصف «الوحوش الحقيقية المصفاة» فقد تناولها جيمس ومن بعده تلاميذه وأتباعه بكثير من النقد ، لم تج منه أعمال روائيين كبار مثل تولستوى وثاكري وجورج إليوت وغيرهم .

وقد برر من هؤلاء الأتباع نافدان كان لها بالغ الأثر في انتشار فلسفة جيمس الروائية ، وخصوصا فيما يتعلق بوجهة النظر . هما وارين بيبش **Warren Beach**^(١٤) وبرسي لوبوك **Percy Lubbock**^(١٥) . أما الأول فقد أخذ على عاتقه مهمة تنظيم نظرية «وجهة النظر» وتطبيقها على أعمال جيمس ، والتجريب بين وجهات نظر المتعددة وتقييمها

«تتفرق بين ثلاث جيمس المحسنة لبؤرة الرؤيا وبين ضمير وجهة النظر غير المدروسة والمفتعلة داخل الفصل الواحد . بل داخل العترة الواحدة . وذلك التناول المباشر الخارجي لشخصيات كالدمى ، الذي يعد تهديدا صارخا للإيهام والألفة لدى عبه من الروائيين»^(١٦)

أما الناقد الثاني - برسي لوبوك - الذي أصبح كتابه «حرفة الرواية» وثيقة مهمة في باب النقد الروائي . فقد ربط بين وجهات النظر المختلفة وبين الوعي المعروف من قديم الزمن لتقديم مادة الأدب وهما «التفوق المباشر وغير المباشر» . كتب يقول

«إن الفن القصصي لا يبدأ حتى يرى الروائي قصته كشئ» يرى أو يعرض . وحتى تحكي القصة ذاتها لا أن يحكيها المؤلف»

واسم «ألدوس هكسلي» إلى فريق المعارضة. وكتب «وين بوث» الذي قدم دراسة قيمة لموضوع «وجهة النظر» يقول:

[حين قال برسي لوبك «إن موضوع الطريقة للشعب المتشاك بأكمله إنما تحكه العلاقة التي تربط بين الراوى والمكاتب» ، كان عليه أن يتوقع أن نقاداً كثيرين ، مثل إ. م. فوردستر سيحتفلون معه .] (١٧)

أما فوردستر فقد عد للموضوع «مجرد ناحية فنية تامة» ، فهو يرى أن الميزة الأساسية التي يتمتع بها الراوى هي المعرفة - التي لا يعرفها عائق - بكل شيء. Unhindered omniscience والتي عن طريقها:

«تمتلك ناحية جميع أسرار الحياة» ، وأنه يجب ألا يحرم من هذا الامتياز. يسأل أحياناً: كيف عرف الكاتب ذلك؟ ما موقعه؟ إنه ليس متيقناً ، إنه يغير وجهة نظره من حدود المعرفة إلى المعارف بكل شيء» ، ثم يعود إلى الموقف الأول مرة أخرى. إن مثل هذه الأسئلة تحمل كثيراً من جوهر دور «القصاص» إلى كل ما يهتم القارئ هو ما إذا كان تحول موقعه ونقله للحياة الداخلية مقنعاً أم لا» (١٨)

ويرى «نورمان فريدمان» في عرضه لتطوراً المنظرة إلى «وجهة النظر» أن أهم إضافة للموضوع من وجهة نظر المؤيدين قد حدثت في أربعينيات من هذا القرن في كتابات الناقد للمعاصرة «لورنس شيرور» الذي بعدها لا مجرد وسيلة لحمل «التضيق» أو «العرض» أكثر ارتباطاً وحيدة، أي «شكلاً من أشكال التحديد المسرحي» ، بل بوجه خاص وسيلة لتحديد الموضوع (١٩) هي رأيه «أن الرواية تكشف عادة من عالم مبدع من القيم والمواقف» ، وبما يساعد المؤلف في بحثه عن تعريف في هذه القيم والمواقف أن يكون هناك وسط صابط عن طريق أساليب وجهة نظر ووسائلها» ، فمن طريق هذه الوسائل يمكن الفصل بين تخيالاته وأفكاره اسسفة وبين تخيالات شخصياته وأفكارها المسقة ، فيستطيع هذا الشكل أن يقيم تخيالات شخصياته وأفكارها المسقة بشكل مسرحي عن طريق علاقة كل شخصية بالأخرى داخل إطارها» (٢٠)

بقى أن نصيب أنه كما دافع أتباع جيمس عن فلسفته الروائية وموقعه من «وجهة النظر» المحددة بوجه خاص فإنه انبرى في فترة لاحقة عدد من كبار النقاد والدارسين للدفاع عن المؤلف - الراوى المعارف بكل شيء - «كان من بينهم الأستاذة «كاثي فليسون» في المحاضرة التي ألقاها بمناسبة تعيينها أستاذاً لكرسي الأدب الإنجليزي بإحدى كليات جامعة لندن في مطلع سنة ١٩٥٩ تحت عنوان «المكاتب وحاكيا» .

تبدأ الأستاذة تيبسنون تناولها للموضوع بقولها: «إن الرواية الحديثة تنعصها شخصية معينة» ، هي شخصية الراوى الذي يظهر بشخصه

«وليس هناك شخص يقف خارج القصة ويقول «أنا» ، ويشرح كيف يعرف ما يحدثنا به» ، ويخاطب القارئ ، وعطش ، ويسر بالأسرار ، ويشملق وينشد . فمن

(القراء) ضيوف غير مدعوين ، وليس هناك ترحيب ولا صياغة ، فقد أختفى السياق الاجتماعي الذي كان يختصنا كقراء» . (٢١)

وتوضح الكاتبة أنها إنما تتحدث من منطلق الحسارة التي ميّت بها الرواية نتيجة لذلك ، فالراوى الذي يشار إليه «بالراوى المقنم للقصة» ليس وسيلة بدائية غير فنية خرقاء ، وليس فيصا من حب الذات والكشف عنها .. بل هو أسلوب أو مسيج method ، يتطلب مهارة عظيمة ، وأداة من أدوات الفن الروائي الأكثر رقة (٢٢)

وتشير الكاتبة إلى أنه يمكن أن يساء استخدام هذه الطريقة ، فكثيراً ما يساء استخدام الأنواع الأخرى من أنواع الراوى المهدد . أن إمكانياتها وتوحياتها فلا حدود لها كما توضح ذلك بالأمثلة من «رواية الإنجليزية في جميع عصورها» ، وكما يمكن أن يصعب نفس «شيء» بالإشارة إلى الروسية ، وبعض نماذج الرواية المصرية - كما سرى . وتشكل بعض المكاسب التي يمكن أن يحققها مثل هذا الراوى في أنه يمنع صوته لتلك الشخصيات التي لا صوت لها ، أي التي لا تستطيع التعبير عن ذاتها . ويصعب بعداً إضافياً للرواية التي تقدم صورة لخاصة ، كما هو الحال في كثير من روايات القرن التاسع عشر .

«فهو يصل الماضي بالحاضر» ، يتذكر ويقارن ويتأمل مرور الزمن ، يصبح صوت الشاعر الذي يصيب مغفورا جديداً ، وبعداً جديداً للرواية . وهذا لا يرى مجرد أسلوب هي ، بل شيئاً أكثر أهمية ، نرى امتداداً لأفق الرواية كله . (٢٣)

أما نورمان دانيال ، الذي تناول الصلة بين تعليق المؤلف الراوى والقصة بقدر كبير من التفهم الواهي فقد عبر عن صعوبة الفصل بين شقي المهمة التي يقوم بها الراوى أو الأديب الفنان بوجه عام ، على خلاف غيره من الفنانين ، كالصور والموسيقى والمثال ، بقوله:

«إن الكاتب محرق دائماً بين صعوبة تقديم الشيء ذاته وبين سهولة الإدلاء بما يحس به نحوه ... ولكن الأدب يشتق حياته من هذا الصراع - وهو صراع أساسي لجميع أشكاله .. وترتبط به مشكلة وجهة النظر ارتباطاً آخره بالكل» (٢٤)

ولعل إدراكه لهذا الصراع كان أحد الأسباب التي حدثت بهرى جيمس أن ينادى بالتقريب بين الرواية من حيث هي نوع أدبي ، وبعض الفنون الأخرى التي لا يعانى روادها من مثل هذا الصراع كالتصوير والموسيقى والمهارة ، وذلك في محاولة لتتخلص من اقتحام ذاتية المؤلف لقصته ، وهو ما نادى به ت. س. إليوت في مجال الشعر أيضاً

وفي مقال بعنوان «المسافة ووجهة النظر» محاولة للتصنيف ، بدأ «وين بوث» بمعارضة القول بتعصّل أسلوب من أساليب وجهة النظر على غيره تفصيلاً مطلقاً ، ويشكك في قيمة «تعليقات التي يصدرها النقاد بصدد السرد أو الإيهام بالواقع أو المسافة التي يجب قياها بين الراوى ومادته» ، مؤكداً أن هذه المراسي السية ليست هدفاً في حد ذاتها ، ولكن أهمية تحليلها ترجع إلى الكشف عن أسباب نجاح العمل الفني أو فشله . ويذهب بوث إلى أن الفرق بين استخدام أسلوب صميم

النوعين معا ، وإن اختلفت درجة استخدامها

وقد قلم نورمان فريمان تصيما آخر من هذا المصطلح ، وهو مصطلح طرق نقل مادة الرواية وعلاقتها بالراوي ، نشير إليه في إيجاز ، وذلك يذكر هذه التصنيفات بالتقريب الذي يدل على مقدار المسافة بين الراوي ومادة الرواية :

أ - الراوي العارف بكل شيء والمتحمم للقصة

ب - الراوي العارف بكل شيء والمحايد

ج - شاهد العيان «أنا»

د - «أنا» الشخصية الرئيسية .

هـ - العارف بكل شيء المتعدد المتلقي .

Multiple Selective Omniscience

و - العارف بكل شيء المتلقي - Selective Omniscience

ز - الشكل المسرحي

ح - الكاميرا

وهكذا نرى الانتقال تدريجيا من وجهة نظر المؤلف الذاتية في المصنف الأول إلى ما يمكن اعتباره الموضوعية الكاملة في المصنف الأخير . حيث تقدم المادة دون تدخل من المؤلف كما لو كانت تنعكس على حكمة الكاميرا ، مارين بالمصنفين الخامس والسادس ابديين يعتمد فيها المؤلف على عدد من وهي الشخصيات أو وهي شخصية متفافة واحدة لتقل مادته

فإذا انتقلنا إلى الجزء التطبيقي من هذا المقال أمكننا أن نرى أمثلة لبعض هذه التصنيفات في الرواية المصرية . نقدمها أولا ثم نحاول تقسيمها

ومن الحدير بالإشارة إليه أن الرواية المصرية ، التي جاءت متأخرة عن الرواية الأوربية بما يريد عن قربين من الزمان ، قد أفادت من تطور أساليب الحياة من ناحية ، وحفظت قدرا من الصبح النقي يتضح في بعض مادتها ، في فترة وجيزة من ناحية أخرى . ومن حيث أساليب وجهة النظر . من السهل أن نجد أمثلة لاستخدام وجهة نظر المؤلف العارف بكل شيء . ووجهة نظر شاهد العيان . وخاصة في مرحلة الواقعية من تاريخ الرواية المصرية . ثم أمثلة لاستخدام تيار الشعور لشخصية واحدة أو أكثر في مرحلة الرواية لسمية لشعرية . ثم بعض التجارب لاستخدام أكثر من أسلوب في بعض الأعمال بروائية المتأخرة

ولعل الأسلوب الغالب في بداية تاريخ الرواية المصرية كان أسلوب صميم العائب . كما نجد في «ريب» و «سارة» . و «عودة الروح» . وإن اختلفت درجة حضور المؤلف أو اقتحامه للرواية فكلا اعتمد المؤلف على الحدث والموقف الدرامي - كما هو الحال في عودة الروح مثلا - كان الراوي أكثر حيطة وموضوعية .

ومن أمثلة استخدام أسلوب صميم المتكلم «دعاء الكروان» . و «الحب الصالح» لطفه حسن . وفي كلتا الروايتين نغكى فتاة قصصها

أما في أعمال كاتبنا الكبير نجيب محفوظ فوجد أمثلة لتطور أسلوب وجهة النظر شكل ملموس من مرحلة إلى أخرى . ومارال كتابا وخاصة في فترة السبعينات والثمانينيات خريون معات محتفظة من أسلوب وجهة النظر

للتكلم وأسلوب صميم العائب مثلا ليس بالصرامة التي نراها . وأن لأهم بكثير هو أن يحدد بدرجة أكبر من الدقة والوضوح ارتباط صعات معينة بتأثيرات أو نتائج محددة مرغوب فيها .^(١١) وهو في سبيل ذلك يقدم في معناه تصنيفات للراوي ووجهه النظر «أكثر تعصبا» ، وكما يزعم «أكثر ثراء» .

عابدا أردنا بقاء نظرية سريعة على هذه التصنيفات وجدنا أن بوث لم يقدم إلينا عددا أكبر مما جعل غيره من النقاد . بل يطلق عليه تسميات وصفية لا تكاد تخلص من التحدث في بعض الحالات . ولكن لما كان بعضها قد أصبح جزءا من قاموس نقد وجهة النظر فحاول نقل شيء منها إلى لغة العربية ، بالرغم مما نجد من صعوبة نقلها بنفس الدقة والفصاحة في اللغة

يبدأ بوث بالتمييز بين هذه التصنيفات لصوت المؤلف

(أ) المؤلف الضمني (ذات المؤلف الثانية) Implied Author

(ب) الراوي غير المتصل (غير المسرح) Undramatised Narrator

(ج) الراوي المتصل (المسرح) dramatised Narrator

ولفرق لا يذكر بين التصنيفين الأول والثاني ، أما في أمثلة التصنيف الثالث يصيغ الراوي شخصية معلنة في الرواية . نعلق عن ذاتها باستخدام صميم التكلم نسيانا . وماسم المؤلف لسلطانا أخرى

ثم يصنف «الراوي المتصل» إلى

(أ) الرصد Observer

(ب) الراوي المشارك في الأحداث Narrator - agent

(ج) الراوي الذي ينعكس الأحداث Reflector

ويرتبط هذا التصنيف مباشرة بالمسافة التي تفصل بين المؤلف والقارئ وشخصيات الرواية . ويتناولها النقد تحت هذه التسميات «مراقبة» ، «المنصة» ، «البعد الخالي»

ومن التصنيفات الأخرى التي يمكن أن يقال إنها تحدد نوع العلاقة بين الراوي (وجهة نظره) والمؤلف ومادته ، ما يلي

راوي الذي يعتمد عليه ، والراوي الذي لا يعتمد عليه

راوي الوعي بذاته ، والراوي غير الوعي بذاته

(أ) الراوي صاحب لامبار Privileged

(ب) راوي محدود Limited

أما لأول فهو راوي العارف بكل شيء . وهذه المعرفة تختلف درجتها من راوي آخر . ولكن أهم مظاهرها هو المعرفة بما يدور في داخل الشخصيات . أما الثاني فهو الذي تقتصر معرفته على ما يمكن حصوله عليه عن طريق «الرؤية الواقعية» والاستنتاج^(١٢)

وكي نسو - نشرب ، ترتبط هذه التصنيفات بشكل أو بآخر بأسلوب تقديم مادة الرواية . من حيث هو تقديم مسرحي معتمد على مشهد وتعرص ، أو تقديم سردي معتمد على الصورة . والموجز سردي ويربط النوع الأول بعياب المؤلف . والثاني خصوصه في قصة ذلك من الناحية النظرية . أما في واقع الأمر فلا تخلص رواية من

وقد اخترنا للدراسة في هذا المقال أربعة نماذج تمثل عددا من اتجاهات «وجهة النظر» في فنون الرواية المصرية المختلفة هي :

- قنديل أم هاشم ليحيى حقي
- ميرamar لتحيب محفوظ
- الحرام ليوسف إدريس
- ظرفة المصادفة الأرضية محمد طوبيا

أما يحيى حقي فقد استخدم أسلوب صميم التكلم «أنا» في روايته القصيرة الرنعة «قنديل أم هاشم» ولم يستخدم هنا تعبير «شاهد عيان» عن قصده، فراوي القصة، وهو ابن أحم البطل، لا يشهد جميع أحداثها، كما يفعل «شاهد العيان» في العادة، وهو يظهر في القصة أحيانا ويختفي تماما أحيانا أخرى، ولكنه يقوم بدور مهم فيها. وتضيق وجهة نظره، التي ترى الشخصية الرئيسية أو شخصية البطل من خلالها، لدرا كبريا لا من الواقعية فحسب، بل من الشعرية على قصة تلك الشخصية.

يبدأ الراوي بتقديم بذة تاريخية عن جده وعمه إسماعيل، فيحدد البعد الزمني الذي يفصل ويربط في الوقت ذاته بينه وبين البطل بقوله :

«كأن جدي الشيخ رجب عبدالله إذا قدم إلى القاهرة وهو صبي مع رجال الأسرة وساتبا للتبرك بزيارة أهل البيت. دفعه أبوه إلى أشرفوا على مدخل مسجد السيدة رباب - وعبره التقيد تعني عن الدفع - فيبوي أهل عتبة الرحامة يرشقها بقبلاته، وأقدام الداخلين والخارجين تكاد تصدم رأسه.... وهاجر جدي - وهو شاب - إلى القاهرة سعيا للرزق، فلا عجب أن اختار لإقامته أقرب المساكن لجامعه الصب. وهكذا استقر بمنزل للأوقاف قديم، يواجه ميساة المسجد الخفية، في الحارة التي كانت تسمى (حارة الميصة). وكانت» : لأن معول مصلحة التنظيم المهام أن عليها مما أنى عليه من معالم القاهرة. طاش المعول وسلمت لسيدان روحه، إنا يوفق في المحو والإفناء حين تكون صحابه من حجارة وطوب !»

وتعد هذه الفقرة مثالا طيبا لارتباط وجهة نظر الراوي المحدد بخلق جو من الإيهام بالواقع عن طريق التفاصيل الزمانية والمكانية من ناحية، والربط بين الحدث الذي يقدم والتعليق المنبثق عنه بشكل مباشر، طاش المعول وسلمت للميدان روحه، إنا يوفق في المحو والإفناء حين تكون صحابه من حجارة وطوب - من ناحية أخرى

ويرا صل الراوي حديثه قائلا

«اتسع المتجر وبورك لجدي فيه، وهذا من كرامات أم هاشم. فما كاد يرى ابنه الأكبر يتم دراسته في الكتاب حتى حمله إلى تحارته ليستعين به. وأما ابنه الثاني فقد دخل الأزهر. واضطرب فيه سموات وأخفق. ثم عاد لبلدنا يكون فقيها ومأدوبا. بنى الإبن الأصغر - عسى إسماعيل آخر العنقود - بيته القدر وتوسع رزق أنه مستقبل أبيه

وأعطر.» (ص ٦٠)

وهنا أيضا نجد الحدث مرتبطا بالتعقيب من وجهة نظر الراوي وانبثاقا من الحدث : «اتسع المتجر وبورك فيه - وهذا من كرامات أم هاشم» ثم يتق إسماعيل، ويؤكد الراوي صيته به من ناحية والتعريف به من ناحية أخرى بقوله «بنى الإبن الأصغر - عسى إسماعيل آخر العنقود» بن ذلك نوع من التعليق يتخذ شكل النبوءة وهيئة دهن القارئ، ويدل أيضا على طريقة القصص الماهر في إثارة فضول القارئ لمعرفة ما يلي من أحداث «بيت القدر وتوسع رزق أنه مستقبل أبيه وأعطر»

وتصبح تدريجيا صورة ذلك الإبن الأصغر - عم الراوي - ومخطط آمال أسرته

«أصبح وهو لا يزال صيا - لا ينادى إلا ب (عسى إسماعيل) أو إسماعيل افتدى، ولا يعامل إلا معاملة الرجال، له أطيب ما في الطعام والمأكلة

إذا جلس للمذاكرة نحت صوت الأب، وهو يثلو أورداه، إلى هس يكاد يكون دوب حنان مرتعش، ومشت الأم على أطراف أصابعها - حتى فاطمة النبوية - بنت عمه البتيمة أبا وأما - تعلقت كيف تكف عن ثرثرتها وتسكن أمامه صامتة كأنها أمة وهو سيدها. تعودت أن تسهر معه، كأن الدرس درسها، تطلع إليه بعينها المربصين الصغرى لأجساد.

بين حين وآخر تحبل دمة متفرقة شخصه إلى شبح ميم فتسحبها بطرف كمها وتعود إلى نطعها. الحكمة صدها تتمثل في كلامه إذا نطق. (ص ٦١ - ٦٢)

ومن الواضح أن الراوي لم يعاصر تلك الأحداث التي يصورها بهذه الدقة. ومن الممكن أن نتساءل : كيف توصل إلى معرفة ذلك كله ؟ وكيف علم بأفكار فاطمة وأحاسيسها ؟ وأن نشك في صحة ما يقول. ولكننا لا جعل ذلك، بل نصدق ونسي أنه ليس «شاهد عيان» : فقد استطاع أن يكتب إيمانا به وبصدق قصته عن طريق ذلك العرض الواقعي للثت في عالم الواقع بمحاصيله الزمانية والمكانية والحدثية بخدق ومهارة. ثم أكد صلته بتلك الأحداث بتعصبة تعوية داب دلالة كبيرة. هي استخدام الصمير للتكلم بشكل متكرر حين يقول «جدي... عسى... وحلى» - فهو حرة من تلك الأسرة التي يروي بعض أحداثها، ويرغم أنه يذكرها على بعدها الزمني منه : «لما تثلثت فيها هذه الأيام البعيدة إلا وجدته (قلبي) يحق بلكرها» (ص ٦٣)

ولعل أهم ما يلفت النظر إلى هذا الراوي بوجهة نظره الشديدة الظهور في الرواية، هو أنه يظهر في الواقع أحيانا، ويختفي أحيانا (يختفي بدهاء طوال فترة وجود إسماعيل في أوروبا مثلا)، ولكنه يعود ليذكر أنه كثيرا ما استمع لإسماعيل أو فكر في أمره، أو عجب لشيء معه أو شاهده في لحظة حاسمة من لحظات حياته، كما يوضح هذا التبعيض الموجز بظهوره واختصائه

نزول إسماعيل من البخرة ، أو لوصف مشاعره ، واستخدام الماضي لتقديم مسح لفترة زمنية . أضيف إلى ذلك استخدامه لصيغة الأمر حين يخاطب إسماعيل قائلا :

« أقبل يا إسماعيل فإننا مشتاقون ! لم نزل منذ مسح سوات مرت كأنها دهور... أقبل إلينا قدم العافية ، وحذ مكناث في الأسرة ، صترها كالآلة ، وقفت بل صدت ، لأن محركها قد انتزع منها . آه ! كم بدلت هذه الأسرة لك ! مهل تلتري ؟ »

فلدينا هنا صل الأمر والمضارع والماضي والمستقبل ، كما أن لدينا الجملة التي تقدم واقعا والجملة التعجيبة واسؤال ، وجميعها توجهات لغوية أسلوبية تصل تلويها حاصلا على صوت الراوي الذي يقوم هنا بوظائف متعددة من الإتياء بالخبر ، والتعليق عليه ، ثم تقيمه ، كما نرى في الفصل الثامن مثلا حين يوجه الراوي نداه إلى إسماعيل .

« ما أنفك وما أنجمل الشباب ! كادت أمه ينسى عليها ، وانعقد لسانها وهي تضمه وتقبل وجهه ويديه ، تشفق وتبكي . يالله ! كم شاخت وتبدلت وصفت صونها وبصرها ! إن العالب في وهم ، يتوقع أن يعود لأحبابه فيجدهم كما تركهم منذ سوات . » (ص ٩٥)

يبدأ الراوي بالتعليق على وصول إسماعيل دون أن يبه أهله بموعده وصوله ، ثم ينتقل إلى وصف مشاعر إسماعيل داته نحو أمه وأبيه واليت

« اعترف لي إسماعيل فيما بعد بأنه - حتى في اللحظة التي كان يجب أن تشغله سعادة العودة إلى أحضان والديه من القياس والمقدرة والتقد - لم يملك نفسه عن التساؤل كيف يستطيع أن يعيش بينهم ! وكيف يجد راحته في هذه الدار ؟ » (ص ٩٧)

وفي الفصل التاسع يبدأ وصف الحدث باستخدام الفعل المضارع ، ثم ينتهي الراوي إلى أن ذلك حدث ثم يشهد ولكنه علم به

« علمنا بعد ذلك أنه أشرف على الموت تحت الأقدام لولا أن تعرف عليه الشيخ درديري . » أما الحدث فهو تحميم قذيل أم هاشم ، وثورة المصلين على إسماعيل ، وأما التعليق فيتحد شكلين : تعميق الراوي

« لمن الله اليوم الذي سمرت فيه يا إسماعيل ؟ ليتك ظلت يب ولم تملكك أوروبا فتعقد صوانك ، وتبين أهلك ووطنك ودينك » (ص ١٠٥)

ويتحد صيغة الحسرة والرتاء ، والتعجب من طريق استوك ، سلوك الأم والأب .

« صكت الأم وجهها ، ونأوه الأب وكتم غيظه ، وسكت « صمة دموعها مدراراً . » وفي كلتا الحالتين يتمر التعليق بالقصد في القرب ، وبلاغة التعبير . ونوة تأثير تفاصيل السلوك . ويختي الراوي في الموصول الثلاثة قبل الأخيرة من القصة . ولكننا نتج قصة إسماعيل شمع كبير ، ونصمى لا لصوت الراوي فقط وهو يحتم القصة ، بل لصوت أهل

يختي الراوي نغما - بعد الفصل الأول - من الفصلين الثاني والثالث . وفي الفصل الرابع يصف لنا مشاعر الأم وقاطعة التجربة نحو سمر إسماعيل بدراسة في أوروبا ، ولكن دون إشارة تدل على وجوده . ولكنه يعود للظهور في الفصل الخامس حين يصف لنا إسماعيل قبيل سفره وعند سفره

« إني أنجيله صاعدا سلم البخرة ، شابا عليه وقار الشيوخ . كل ما فيه يسى . أنه قروى مستوحش في المدينة . » (ص ٨١)

« أقسم لي عني إسماعيل فيما بعد أنه كان يحمل في أنثته قبقابا . »

« كي وصف لي وهو يتشم سراويله وطولها وعرضها وتكتها المملو »

ومن مظاهر حديق المؤلف الكبير يحيى حتى أنه قد استخدم توبيعات من أسلوب الإشارة إلى أحداث الماضي ، دون أن يورط الراوي في ادعاءات لا مبرر لها . يقول الراوي . « إني أنجيله » مرة . ثم « أقسم لي عني إسماعيل » مرة أخرى . وهنا أيضا يتمر الإحساس بالصدق من طريق تلك التفاصيل الملموسة « يحمل قبقابا » ، « سراويله وتكتها المملو » .

وفي الفصل السادس والسابع والثامن يظهر الراوي في أشكال مختلفة : مبتا باحدث ، ومعتفا عليه ، ومخاطبا البطل ، ومتمسجا لبعض أفعاله

أما الفصل السادس فيبدأ بإشارة زمانية - في حيلة فنية للاختصار الزمن - ثم لحة لبطل العائد ، تلها نظرة مكثمة إلى الورداء ، إلى فترة السوات السبع التي قصاها في أوروبا .

« ومرت سبع سوات وعادت البخرة . من هذا الشاب الأنيق السمهرى القائمة ، للزروع الرأس ، المتألق الوجه ، الذي يهبط سلم البخرة قهرا ؟ هو والله إسماعيل بعينه . أستمع الله ! هو الدكتور إسماعيل ، المتخصص في طب العيون ، والذي شهدت له جامعات إنجلترا بالتفوق النادر ، والبراعة القدة . » (ص ٨٣)

وفي الفصل السابع حين يحدثنا الراوي عن قصة حب إسماعيل لنعمة الإنجليزية « ماري » يقول دون شعور بالخرج - مطلقا عن مشاعر إسماعيل ، ومحاولا تعميمها :

« والظاهرة العجيبة التي لا أستطيع تفسيرها أن إسماعيل أفاق من حبه « ماري » فوجد فيه مربية حب جديد . لأن القلب لا يعيش خاليا ؟ أم أن « ماري » هي التي سبت خافلا في قلبه فاستيقظ وانتعش ؟ »

وهنا أيضا نحاصية لغوية تبدو واضحة في الفصلين السادس والسابع على سبيل المثال تمثيل في الانتقال بين الفعل الماضي والمضارع . وذلك باستخدام المضارع لوصف لحظة في الحاضر ساعة وقوعها كلحظة

الحى ، حتى السيدة ربيب الذى لعب دورا أكثر أهمية من دور الطفل فى القصة .

«إلى الآن يذكره أهل السيدة بالحبيب والخير» ثم يسألون له المعصرة . ثم ؟ لم يفس إلى أحد بشيء ، وذلك من فرط إعزازهم له ، غير أنى فهمت من المحطات والالتصامات أن عمى ظل عمره يحجب ساء ، كأن حبه لم يمتد من تغايبه وحبه للناس جميعا .»

لقد بدأ الراوى المحدث ، المعروف للقارئ ، القصة ، وهما هو ذا يجتمعا وقد أصبى عليها ذلك الإحساس بالصدق والواقعية ، وحقق لها اسجاح القى باستخدام صوته ووجهة نظره بتوبيعات وتلويحات عدة مؤثرة

ومن بين روائع نجيب محفوظ الكثيرة اخترنا عملا روائيا تلعب فيه وجهة النظر دورا أساسيا ، لا من حيث الشكل القى للرواية فحسب ، بل من حيث الرؤيا القى تقدمها ، والقى لا يخرج الشكل القى عن كونه أداة لتوصيلها .

«وميرامار» القى يمكن أن تسمى رباعية الإسكندرية المصرية (رباعية لأنها تقدم مادتها من أربع وجهات نظر) الإسكندرية هي مشهد الأحداث ، ورباعية الإسكندرية المصرية للتمييز بينها وبين «رباعية الإسكندرية» القى كتبها الروائى الإنگلى «فردانس داريل» . وهى ليست الرواية الوحيدة من نوعها - شكلا على الأقل - فقد سبقها رباعية «داريل» القى تتكون من أربع روايات مستقلة ، تكون مما بها وحدة متكاملة ، هي «جوسين» ، و«بلترار» ، و«مونت أوليف» و«كلية» . والقى نشرت مما بين ١٩٥٦ و ١٩٦٠ ، وتتمها مباشرة تقريبا رباعية «فتحى غام» الرجل الذى فقد ظله والقى أطلق عليها اسم «رباعية القاهرة» ١٩٦٠ - ١٩٦٢ ، ثم جاءت «ميرامار» فى ١٩٦٧

وعلى أن ما يميز بينها وبين رباعية داريل وغام هو أنها رباعية فى محله واحد . أما ما يميز كلتا رباعيتي محفوظ وغام عن رباعية داريل فهو أن كلتيهما تعالج فترة زمنية من تاريخ مصر ، من وجهة نظر قومية وطنية ، فى حين تتخذ رباعية داريل من الإسكندرية مسرحا لأحداث تمكس أن تحدث فى أية مدينة ذات حصار وتاريخ ، لعدد من شخصيات المنتمية إلى جسيات مختلفه . تجمع بينها اهتمامات اجتماعية وسياسية ومدنية وشخصية معينة . ويربط أفرادها فيما بينهم علاقات عاطفية أو مصلحة متنوعة

وعلى بهذا التمييز بين هذه الأعمال قد أشربا بطريق غير مباشر إلى إحدى دلالات «وجهة النظر» القى سبق ذكرها ، وهى موقف الروائى من موضوعه اجتماعيا أو سياسيا أو فلسفيا .

ونعلم من واجبنا أن تشير أيضا إلى أن وجهة النظر القومية هذه لا تنى ما يمكن أن يكون لهذه الأعمال من دلالات إنسانية أو اجتماعية أو سياسية أعم وأشمل

فإذا ذكرنا النظر على «ميرامار» هنا وجدنا أنها تقدم فى المكان لأول صورة للفترة التالية للثورة ١٩٥٢ . وأنها حين نشرت كان قد مر

على الثورة فترة ومية بلغت عقدا ونصف عقد تقريبا ، بحيث يستطيع المؤلف أن ينظر إلى الخلف قليلا وإلى الحاضر ، بل يلقى بعصره إلى أمام ، فى محاولة لتقييم تلك الثورة ، أو بالأحرى نتائجها ، كما ترى من خلال عدد محدد من الشخصيات القى مستها الثورة بإجراءاتها وهواياتها بشكل ما

ذلك ما يبدو لأول وهلة أنه موضوع الرواية . ولكنا إذا تأملنا الأمر بقدر أكبر من التفحص اتضح لنا أن الأمر لا يتعلق بثورة واحدة حدثت فى عام ١٩٥٢ بل بثورة أكبر وأطول عمرا . يبدو أنها تمتد إلى الوراء أحيانا إلى سعد زعول ، وأحيانا أخرى إلى أحمد عرابى من ناحية ، ومن ناحية أخرى مارالت مستمرة . إن لم يكن على مستوى الواقع فى نفوس عدد من أبنائها .

ومن ناحية أخرى يتضح هذا لنا من اختيار نجيب محفوظ أولا لمدينة الإسكندرية كمشهد للأحداث (وسعود لاختياره ، سبور ميرامار على وجه التحديد بعد قليل) ، ثم لاختياره الأربع من الشخصيات يرى الحدث من خلالها ثانيا أنه يهدف إلى وضع مسافة بينه - بوصفه المؤلف - وبين الحدث أو الصورة القى يقدمها . أما من حيث اختيار المكان فالإسكندرية القى كانت تعرف قبل الثورة بالعاصمة الثانية ، القى ينتقل إليها الملك والوزارة صبغا ، لم تعد كذلك ، بل هى الآن على بعد كاف من العاصمة ، والمركز حقيقى للثورة ، وهى تعود لشخصيات الرواية ، لنظر إلى الخلف إلى حياة أكثر إنجابية ومشاركة فى الأحداث . وكأنها بذلك تستطيع أن تتأمل تلك الأحداث كلا من وجهة نظرها بدرحة أكثر من الوضوح . وهذا كسر أهمية «وجهة النظر» أو «وجهات نظر» شهد العيان» ، الذين هم فى الوقت نفسه الشخصيات الرئيسية أو الأبطال أو - بمعنى أصبح - الأبطال الفاشلون كل فى قصته

ومن الواضح أن لاختيار هذه الشخصيات صاحبة «وجهات النظر» أهمية خاصة ، كل واحدة فى حد ذاتها ، وفى علاقاتها بالأحداث

فإذا حاولنا تصنيف هذه الشخصيات الأربع أمكننا أن نرى معاملات الارتباط بينها ، إن حار لنا استخدام هذا التعبير الرسمى . أما من حيث السن : عامر وجندى شيخ ، أما حسنى علام ومصور وهى وسرحان البحيرى شبان فى مقتبل العمر . ويشارك فى الأحداث - وإن لم يكن لهم «وجهة نظر» موطنة فى بناء الرواية ولكنها معنة ومسوعة خلالها - طلبة مرزوق ، وهو أصغر قليلا من عامر وجندى . ولكنه ينتمى إلى نفس الجيل الماصى ، تشاركه فى ذلك صاحبة البسيوط نبوسة ماريانا . ثم هناك فى مركز متوسط من القصة وأحداثها «رهرة» بشابة الزينية الحميلة القى يجمع بها كل من الرجال بطريقته الخاصة

ومن السهل أن ترى - خصوصا إذا نظرنا إلى رهرة - أن الرواية يمكن أن ينظر إليها من منظور واقعى وآخر رمزى «رهرة» تمثل سوء الريب . تمثل الشعب ، أو تمثل مصر .

أما على المستوى الواقعى ، وهو ما ستركز عليه هنا ، فقد أظهر «محفوظ» براعة فائقة فى خلق الإيهام بالواقع . فإذا عدنا برعه قصيرة

حياتها الوجدانية والفكرية ومواقفها الاجتماعية والسياسية . وقد نجح في ذلك نجاحا كبيرا عن طريقين . الأول منها هو مسرحية وهي تلك الشخصيات ، بحيث أمكننا أن نرى لون ذلك الوعي وشكله وحركته في أثناء الحدث ، والثاني هو نقل صورة واضحة لتفاعل تلك الشخصيات عن طريق الحوار بينها من ناحية وعن طريق ما يصمعه كل منهم نحو الآخر من ناحية أخرى . وقد كان اعتماد محفوظ على تيار الوعي وعلى الحوار بدرجة تكاد تكون متساوية ، على محور قوى الشعور بالواقعية في تمتاز بها هذه الرواية التسمية السياسية في آن واحد .

ومن الصعب أن نتناول جميع الشخصيات الرئيسية ووجهات نظرها بالتفصيل الذي نستحقه ومع ذلك فسحاول تقديم بعض الأمثلة بما نستطيعه من إيجاز ، موضحين كيف يعتمد محفوظ على جانب الحدث والحوار ، على الأسلوب والصورة الفنية لرسم معالم الشخصية صاحبة وجهة النظر .

حامر وجدي مثلا صحن متقاعد عجوز ينتمي باعتزافه إلى عهد مهدي ، يهيش على ذكريات ماضية ، ذكريات بطولة وكماح من ناحية ، وحسب فاشل ونهاية حياة عطية مؤسفة من ناحية أخرى . وفي تيار شعوره تتتابع صور الماضى والحاضر ، وتكثر الإشارة إلى الموت والتشييبات التي تدل على الكبر والعناء ، ويشعله التفكير في الإيمان بالله وفي النهاية المتوقعة . على نحو ما يرى من الشذرات التالية .

الإسكندرية فطر الندي ، نفض السحابة البيضاء ، مهبط الشعاع الموصول بجاء السماء ، وقلب الذكريات المظلمة بالشهد والدموع . (١٢٤) تلك بداية صورة وجهه ، صورة الإسكندرية مرتبطة بذكريات الماضى أما الحاضر المختلف ، فتحس الثيرة الرومانسية وتخلعها نظرة والعبه « العارة الضخمة الشائعة تظالمك كوجه قديم ، يستقر في ذاكرتك . فأنت تعرفه ولكنه ينظر إلى لاشيء في لامبالاة فلا يعرفك . كلحت الجدران المقشرة من طول ما استكنت بها الرطوبة . وأظلت يبراج بيضاء على اللسان المخروس في البحر الأبيض ... والحواء المبعث القوى بكاد يقوس قائمى الحيلة للقومة ، وللمقاومة جدية كالأيام الخالية . » (٧ و ٨) .

ويرى حامر وجدي مرور الزمن لا على وجه الجدران وفي قامته للقومة محسب ، بل على وجه ماريانا ومظهر غرف السيون كذلك . « وقصنا شادل النظر . طويلة رشيقة ، الشعر دهبي ، والصحة لا بأس بها ، ولكن بأعلى الظهر إحدب داسيه ، والشعر مصبوغ حمرا ، واليد المعروقة ونجاعة روائقي القم تنش بالعجز والكبر . إنك يا هيريني في الخامسة والستين ، رغم أن الروعة لم تسحب منك جميع أديالها . ولكن هل تذكرسى ؟ » (٩) ثم وهو يتذكر كيف حامله رئيس التحرير الجديد بعد الثورة :

ذلك العجوز الذي يحس جسده المخطط تحت بدلة سوداء من عهد موح . وقال من عيته الزمن الحارل رئيسا للتحرير

« من الملاعة ولي ، هل عنك عارة تصلح لراكب طائرة ؟ »

إلى تصنيف الشخصيات لوجدنا أن من بين الشخصيات صاحبة « وجهات النظر » الأسلمية الأربع ، والشخصيات الثلاث ذوات وجهات النظر الثابوية ، حامر وجدي ومنصور باهي من المجموعة الأولى ينتميان اجتماعيا إلى الطبقة الوسطى المهيبة ، فحامر صحفى متقاعد ، ومنصور مديح وله أخ صابط شرطة ، وهو يعمل بإحدى الشركات ، أما حمى حلام فمن طبقة ملاك الأرض الأثرياء . ومن المجموعة الثابوية طلبة مبروق الذي ينتمى إلى نفس الطبقة ، وماريانا التي تنتمى إلى طبقة الأثرياء المتحصين عن طريق خدمة ذوي الأموال فيما مضى . وخدمة طبقة أكثر تواضعا في زمن القصة . أما رهرة فمن الشعب الذي ينوق إلى الحياة الطيبة ، وإلى المعرفة ، وإلى تحقيق الذات عن طريق العمل الشريف

فإذا حاولنا تصنيف هذه الشخصيات من حيث مواقفها من « الثورة » بالمعنى العام والمحدد ، لأدركنا أن في داخل نطاق المعارضة والتأييد هناك مواقف بعدد هذه الشخصيات .

وهنا يعود مرة أخرى إلى واقعية المكان ، والخلفية الزمنية ، وتفرد الشخصيات وتغيرها فهي تشكل مزيج خاصة للرواية على المستوى الواقعي . وترتبط ارتباطا وثيقا بنجاح توظيف وجهات النظر بها .

أما مكان فهو « بسيون ميرانار » ، وهو مكان يلتقي فيه الزلاء من مختلف الأعمار والأيام ولانتماءات الاجتماعية ، وإن كانوا جميعا قادرين على دفع عقائده التي أصبحت في متناول الطبقة الوسطى ، بعد أن كان مقصورا على خدمة كبار القوم والأثرياء بما قبل الثورة ، وما زال يعمل بعض أمارات الأرستقراطية الزائلة ، بما عدا « رهرة » التي تعمل لكسب عيشها بخدمة هؤلاء الزلاء .

وهو مكان يطل على البحر ، ويلعب البحر والحو وتقلباته بوجه عام دورا مهما في خلق الخلفية بوصفها وسيلة غير مباشرة للتعليق على الأحداث . ويربط بين العالم الداخلي للشخصيات والعالم الخارجي المحيط بها

ول هذا السيون تلتقي الشخصيات ، يجتمع وتفرق ، تجتمعها مائدة الطعام وليالي أم كنشوم والاحتفال برأس السنة ، كما يجتمعها كل ما يصعب بالسيون من أحداث غريبة مثيرة تبلغ درجة المتع أحيانا . فإذا انتقلنا إلى الشخصيات الرئيسية وجدنا أن كل واحدة منها تظهر لنا متميزة متعردة وأنا تعرف علينا لاهن طريق الوصف والتعليق بل عن طريق ما يقل إلينا من وعيها . وما يدور به من خواطر واحساسيس .

هنا نلاحظ أن المؤلف قد احتسب مائتا كما احتسب القوي التقليدي ، سواء كان الراوى « العارف بكل شيء » أو « شاهد العيان » ، فقد استخدم بحسب محظوظ أسلوب « الوعى المتفق » لأربع شخصيات ، نرى لأحداث والشخصيات الأخرى كما تقع على وعي كل واحدة منها على حدة

ومن هنا كان على المؤلف أن يحدد معالم تلك الشخصيات ومظاهر

الثالثة

« البحر يمتد نحوي مباشرة كأنما أراه من سبعة » وهو يترامى حتى قلعة قايتباي ، محصورا بين سياج الكوريش ودراع حجري يضرب في الماء كالقنول . بينها يمتد البحر . يتلاطم موجه في تناقل وهو كظيم . بوجه أسود ضارب للزرقة منفر بالفضب . يصطرم بياض عشنر بأسرار الموت وتقاياته « ص ٨٧ - ٨٨ فهنا نجد صورة البحر المحصور كالقنول ، والبحر العشنر بأسرار الموت وتقاياته « - وهي صور - قائمة بحجة ، تعكس شعوره بالشل والإحباط والخوف الكامن في داخله ، بالرغم مما يديه من مرج .

أما منصور باهي الذي حاد الثورة فتسيطر على وعيه صورة « السجن » و « النقي » و « العن » و « المستنقع » و « الجحيم » . فهو يحس بالجحيم في الداخل وفي الخارج ، ويردد أقوالاً مثل « الخاتلة هي الخاتلة » ، و « طم السم وعواقبه » ، ويرى في حنقه على سرحان حنقا على نفسه ، وفي محزنة « أداة من أدوات التعذيب » . أما زهرة فترى أنها « النقية الوحيدة » في النسيون ، وبطابق بين حيائه للدرية وحياته سرحان لزهرة ، ويغفل على نفسه الشعور بالحياة ويردد

« هويت إلى الحضيض » (ص ١٨٨)

« تحولت إلى جثة هامدة » و « تأثرت على الموت » . (١٨٩)

ويرى ذاته في زهرة وقد « سلبت الشرف وحرمت بلا كبرياء » ،

ويصيف

« خيل إلى أنني أنظر في مرآة » . وهذا التردد بين زهرة تارة وبين سرحان تارة أخرى إنما يدل على اضطراب وجهة نظره . فهو مثل من أمثلة « وجهة النظر » التي لا يثبت عليها ، في حين يمثل كل من عامر وجدى وحسن علام وجهة نظر يعتمد عليها ، لأنها تمثل وجهة نظر شخصية بعينها ، وقطاعا تنتمي إليه هذه الشخصية أيضا إلى حد كبير ومنصور ياهي مثله . مثل سرحان البحيري ، شخصيته مريضة ، فكل منها يحون الثورة بطريقة مختلفة ، يحونها ياهي بعدم الثبات على المبدأ ، ويحونه وتردده ، ويحونها سرحان بانتهازيته وعدم أمانته في إخلاصه للثورة ولزهرة في آن واحد .

وفي كلتا الحالتين تتم وجهة النظر عن درجة من حسب الخبير والشرف ، ولكنها درجة لانكسار لمقاومة الشر والخوف والتردد . حين يرى سرحان زهرة تذكره بجو الريف وحلاوته ، ولكنها ترى من خلال صور حسية شهوانية ، ثم هي طبيعته الخشنة المتقبة : « هاى لأبف .

معرض لشكال وألوان مشير للشعب ، شمع البطون والفتوب . وجية هائلة من الأنوار الباهرة ، تسبح فيها قدور حواتج الشبهة ، العلب الحريجة والمكسرة ، اللحوم المفقدة والمذحجة والطارجة ، الألبان ومستخرجاتها ، القوارير المصلعة والمنسطة والمبططة والمرعة والمبججة شتى المنحور من مختلف الحسابات . لذلك تتوقف قدمي بطريفة أوتوماتيكية أمام كل بقالة يونانية .. وهراء الحريف يلصق بلباساته الخسيسة ، وعيناي تنزوان إلى الملاحة بين الرباش أمام الطاولات . طولي

ثم وهو يبدى رأيه (داخليا) في أولئك الذين خطفوا جيله من الصحبيين :

« راكب طائرة ! أيها القرة جور اللحم شحما وعباء .. إنا خلقنا لقلم لأصحاب العقول والأدواق ، لا للمجانين المهربين من ضحايا الملاحى والمخانات .. ولكن قصي علينا طول المهرب بالسير في ركاب زملاء جدد في المهنة ، لتروا علمهم في السيرك ، ثم اجتاحتنا الصحافة ليملأوا دور الجاهلونات .. » (ص ١٤)

وتكرر صورة الشئ القديم حين يقول مشيرا إلى ماريانا « ما أحمل أن نوصح في متحف جيبا إلى جنب (ص ١٩) أما للمصطفى بطولاته وآمانه فتشبه في حبه « زهرة » بشابها وصارنها وإيمانها بالثورة فحين تقول عن طلبة مروق .

« - يظن حبه باشا وقد مضى عهد الباشوات » .

يقول

« وقع قولنا من أذن موقعا « غريبا » فدار رأسي في دائرة سحرية قصتها قرن كامل » . (ص ٤٥) وتذكره بسعد زحور عن طريق تداعي الخوصر . فينتقل فكره من الباشا إلى الأمدى وإلى الفلاح ، وإلى حدث من أيام الزعيم سعد زحور واحترامه بأنه فلاح واستماعه للشباب . إن وجهة نظره هي وجهة نظر رجل آمن بالثورة ولكنه صدم ببعض نتائجها .

وفي مقابل وجهة النظر هذه نجد وجهة نظر حسنى علام (وهي إحدى وجهات النظر المنتفاة) ، ووجهة نظر طلبة مرزوق الثابرة ، وكلاهما ناظم على الثورة ، فالأول لأنها قصت على الثروات ورفضت من قدر ذوى الشهادات ، والثاني لأنها أطاحت بثروته وتركته حائرا غاضبا لا يتورع عن أن ينافي المؤمنين بها ، مثل سرحان البحيري .

أما حسنى علام ففي حالة غبط وعدم استقرار ، يمكنها الجو ونحوه ، الصون بالعربة ، وجريه وراء بنات الليل ، وعدم تورعه من مهاجمة « زهرة » ، ويردده لكلمة فريكيكو . ولتقرأ هذه الفقرة التي تجمع بين جانبها إشارات إلى البحر والثورة ، ومشاعره نحوها مشاعر حادة متباينة ومتصارعة .

« فريكيكو .. لا تلمني !

وجه البحر أسود محض بزرقة . يشيز غيظا . يكظم غيظه تتلاطم أمواجه في اختناق . يغلى بعصب أبدي لا تمتس له .

ثورة . لم لا . كي تؤدبكم وتمفركم وتمرغ أنوفكم في التراب . يا سلالة الطواري . إني مكتم ، وهو قصاء لا حيلة لي فيه . وقد عرضت دات العين للزرقاء بقولها « غير متقف » والمائة فدان على كف عمريت ، وقبعت تنتظر ثورا آخر . »

ومن الخواص الأسلوبية التي تربط وجهة نظر حسنى علام تلك الجمل القصيرة التي لا تكاد ترتبط ، والتي تشكل جزءا من الأسلوب التأثري المستخدم في أسلوب ليار الوعى ، ثم تلك الصور الحسية التي ترتبط بطبيعته كما في « تنتظر ثورا آخر » (ص ٢٥) وكما يتضح في الفقرة

للأرض التي عدت وحتبتك وسهبتك . (ص ٢٠٣ - ٢٠٤) .

إذا انتقنا إلى النقطة التالية وهي التفاعل بين وجهات النظر وجدنا أن هذا التفاعل يدور حول موضوعين محددين هما الثورة أولاً ، ثم رهرة ثانياً ، ومحاور التعلم ، وقصة حيا مع مسرحان البحيري مع ما في ذلك من ربط على المستوى الرمزي .

إن الثورة فتفاعل بشأنها وجهات نظر عامر وجدي وطلبة مرروق من ناحية ، وللدما ومرروق وعامر وجدي من ناحية ، ومرروق ومسرحان بحيري ، وحسي علام ومسرحان البحيري - في أوقات متفرقة - ثم رهرة وعامر وجدي فقط . وكأن وجدي وزهرة هما للزمان الوحيدان بالثورة ، وجدي كان يحلم بها ، وزهرة تريد أن تعيشها ، في حين يحشاها ويبفها طيبة ، ويحسها منصور وعلام .

ويحدث هذا التفاعل على مستويين : المستوى الخارجي عن طريق الحوار ، والمستوى الداخلي عن طريق مشاعر أصحاب وجهات النظر المختلفة ، الواحد نحو الآخر . وسكني - لفريق المكان - بتقديم مثل أو مثيل لكل مستوى . فإذا لمصرنا المثال الأول لهذا التفاعل وجدنا أن الحوار يدور بين طلبة مرروق وعامر وجدي ، وتقوم للدما بدور المعلق على مبقولان . ولكن ذلك يحدث بعد أن يكون قد عرفنا موقف وجدي من مرروق كما ينعكس على وجهه في أول لقاء لها في التشويق .

ويميل إلى القصر والبدانة ، ممتنع الشدقين واللحم مسؤول عيان روقاوان رغم (سمة بشرته دو طابع أرسوقراطي لا تعظمه العين ، وبم عهد صحت التكبير إذا صحت ، وحركات رأسه وبنية المترنة المرسومة بدقة إذا تكلم) . (ص ٢٨)

ويتضح من هذا الوصف الخارجي أن مظهر طلبة مرروق لا يروق لعامر وجدي ، فليس انتماخ الشدقين واللحم ، ولا العيون الزرق في بشرة سمراء ، من علامات الوسامة في شيء - كما يتضح في البنية الموجرة عن تاريخه . فحين تقدمه للدما يقولها

« كان وكبلا لوزارة الأوقاف ، ومن الأعيان الكبار » .

بأن رد الفعل من جانب عامر وجدي في صورة تقرير لواقع ماض

« لم يكن صدى في حاحة إلى تعريف . عرفه من بعيد بحكم مهني حل عهد النصال السياسي . وبطبيعة الحال من أعداء الرشد وتذكرت أيضاً أنه وضع تحت الحراسة منذ عام أو أكثر . وأنه جرد من موارده عدا الصدر للمعوم »

ثم بل ذلك حوار تقول فيه للدما برقاء :

« كان يملك ألف هدان ، كان يلعب بالمال لما .

وهذا كان الرجل بامتصاص »

« انقصي عهد اللحم .

« وأين كريتك باطمة بك ؟

« في الكوبيت مع زوجها المفاول .

وكنت أعلم أن الحراسة عرضت عليه لشية تهريب ، بيد أنه سر مأساة مائلا

« خسرت أموالاً جميعاً ثمناً لنكتة عابرة !
فأله :

« حل دعيت إلى تحقيق ؟

فقال بازدراء

« المسألة بكل بساطة أنهم كانوا في حاحة إلى أموالى .. (ص ٢٨ - ٢٩) وهكذا يكشف الحوار بهدوء ودون جلبة أو تعيق عن وجهي نظر المشتركين فيه .

ويتأكد موقعها في الحوار الذي يحيى بالفقرة التالية من الرواية ، والذي يقدم له مرة أخرى بلمحة من وحى وجدي :

« لم يكن على مائدة الإفطار سوانا . وكانت الأيام القلائل ادسية قد قربت بيتنا . وأزالت حواجز الحذر ، فقلب الأنس بروح الحبل الواحد على الخلاقات البالية ، وإن انطوى كل منا في أعماقه على مزاج مبرود مناقض لصاحبه . ولكن تجي أوقات يبرز المزاج الثاوي في الأعماق ليثير العبار والتحديات . أجل قد سألني بلا مناسبة .

« أتدري ما السب وراء المصائب التي حلت بنا ؟

جاءت بدهشة

« أي مصائب تعني ؟

« أيها المتعلم ، إنك تعرف تماماً ما أعني .

« ولكن لم نحل في مصائب من أي نوع كان ..

رفع حاجبيه الأشيبين وقال :

« لقد اغتيلت شعيتكم كما اغتيلت أموالنا ..

« أهلك تذكرك أني خرجت من الوفد ، بل من الأحزاب جميعاً ، منذ

حادث ٤ فبراير ..

« ولو .. ثمة لطمة أطاحت بكبرياء الحبل كله .

قلت زاهداً في الجدل .

« بصرف النظر عن موطن ظاني مشوق إلى معرفة رأيك ..

قال بهدوء وازدراء :

« يوجد سبب بعيد في طرف الحبل المشدود حول أعنانا ، شخص

لا يكاد يذكره أحد ..

« من هو ؟

« سعد زعول !

لم أتمالك من الصحتك ، فراح يقول بحدة :

« أجل ، منذ دأب على إثارة الإحس بين الناس ، والتطاول على

للك ، وتعلق الجماهير ، رمى في الأرض ببذرة حيثة ، ومازالت تنمو

وتنصحهم كسرطان لا علاج له ، حتى قصي عينا »

(ص ٣٠ - ٣١)

وفي هذا الحوار الذي يتم بالواقعية والصدق وعدم التكلف ،

يكشف طلبة عن موقفه باستخدام عدد من التشبيهات القوية ، والصور

البلاغية ، مثل الاغتيل ، والحقن بالحبل المشدود حول الأعناق ،

والبذرة التي تصبح سرطاناً

أما وجدي فلا يتجاوز تطبيقه على أقوال طلبة الصحتك ، وهو

أبلغ تعليق . ومن الواضح أن المؤلف يعتمد على استخدام المبرقة ،

الحدث . واستحابة بعض شخصيات الرواية لذلك حدث شكل متعاطف أو العكس

ومن الخبير بالذكر هنا أن إحدى خصائص هذه الرواية وغيرها من أعمال يوسف إدريس أننا نرى الحدث ورد الفعل لا من وجهة نظر فردية فحسب ، بل من وجهة نظر جماعية أيضا . فقصّة المرأة البائسة الملعونة عزيزة ، بل حياة الترحيلة كلها ، لا تروى من وجهة نظر فكري إندى أو غيره من أهل التفتيش فحسب . بل تروى القرية كلها ، بأطفالها ثم رجالها ونسائها ، وهم يتحولون أمام عيوننا من احتقار وكره وغضب تجاه الترحيلة إلى التظلم والحب والتعاطف

وبدا أردنا اختيار بعض التسميات النقدية لوجهة نظر المؤلف الراوى في هذه الرواية أمكننا أن نقول إنها تجمع بين وجهة نظر الراوى العارف بكل شيء ، والموجود في كل مكان ، الذى يطلق على الحدث ، ويشرح ، ويقدم الصورة التفسيرية ، وبين وعى يصح شخصيات ورددود فعل الجماعات . ولعل إضافة يوسف إدريس تتمثل في هذه الناحية أكثر منها في تلك الخطية أو المحاصرة التى يجدها في الفصل الرابع من الرواية مثلا . هي الرواية الإنشائية أمثلة عدة مثل هذه الكتابات التى تعالج موضوع كتابة الرواية تارة ، أو طبيعة نفس تارة ، أو موضوعا يرتبط بأحداث الرواية ، مثل تأثير البيئة على الشخصية ، كما هو الحال في بعض أعمال « هنرى فيلدينج » أو « جورج إيبوت » مثلا . إحداهما أن « المرأة » يمثلون النصف الأهم من جماعى القصة : جماعة أهل التفتيش وجماعة الترحيلة ، وأن الحدث المهم ، وهو قتل طفل حديث الولادة ، ما يليق أن يلتصق بهم ، ولكن حكاية الحدث لم تتم قبل أن يحدث التلاحم بين الجماعتين .

ثم هناك سبب قوى آخر لتبنى يوسف إدريس لهذا الأسلوب ، وهو أن « المرأة » حتى قرب نهاية القصة لم يكن هم صوت ، فاصوت المسوع هو صوت أهل القرية بقيادة فكري إندى والأسطى محمد وصالح الخولى وغيرهم

فحين يعنى التكبير المأمور بمن له فجأة أن « الحناظرة » هزمية ، لا بد أن يكون إحدى نساء الترحيلة ، يقدم لنا يوسف إدريس مشهرا ناعا ، نرن في جيباته كتلة « دول » ، إشارة إلى « انعاسوقة » لذين يشار إليهم بذلك الصمير المرد .

وأشار فكري إندى هجاء بالخيردانة التى كانت معه ، أشار إلى انقضاء الكائن حطب الإصطيلات وقال :

لأرم واحدة من دول وتطلعت لعيون والصوب إلى حيث بشير .
وحامه الخواب من أكثر انقصب . وكأنه فرحه بالبرء

هم ما عيش غيرهم ودى غارة كلام دول غريوه ولأه كعب
قالوا هذا وحسروا جميعا لأى إشارة مصدر عن المأمور

غير أن المأمور يعود فيقول

والله يملك ألبس بيوه

ويبقى الخجج معه ولكن رأه الهالى هو

« أندا هم دول ما عيش غيرهم »

وبدرة الصوت إلى جانب الصورة القية . هو صف طلبة لحد وعلول لا بد أن يشير صحتك عامر وحدى ، نتيجة للتضاد الواضح في حين يحس عامر وحدى بشيء من التعاطف مع طلبة ، ويرى « أنه يستحق شيئا من الرثاء » عليه أن يبدأ حياة جديدة مريرة بعد المتير (ص ٣٠) فإن طلبة لا يرى إلا عملاء من حوله ، حتى في المدام وعامر وحدى . ولا ينفقه من ذلك الإحساس سوى إدراكه أن « المدام قد عدت روحها في ثورة » وماذا في الثورة لآخرى ، وإذن سوف يعرف لنا واحدا (٢٣) . وهو ملاشك ملحن من العصب والكرو ، مع ماتصممه الصورة من مصدقة ساخرة . أما بشأن عامر وحدى فيقول طلبة « فكرت . واقتنعت . أن التاريخ لم يعرف شيلا فوق الناس » (ص ٣٢) ويرر كرهه للثورة بقوله إن اعتداه على ماله إى هو اعتداه على من الله وحكته ، وهو الزعم الذى تبرر به طلبة استغلاله فسمها .

وهكذا يرى كيف أن استخدام وجهات نظر متعارضة قد أفاد موضوع الرواية من جهة تقديم صورة موضوعية لا يقتحمها المؤلف ولا يفرض عليها تعليقا أو رأيا شخصيا .

وبدا انتقلنا إلى النموذج الثالث من أساليب وجهة النظر رابعة يوسف إدريس « الحرام » فقد يبدو وكأن يوسف إدريس يستخدم « وجهة نظر » المؤلف « العارف بكل شيء » ، بالشكل التقليدى ، ولكن النظرة المدققة ، وبخاصة بعد سماع المؤلف وهو يشير إلى استحداثه أسلوبا ميا جديدا كل الحدة في روايته (٢٣) ، تكشف أنه يبدأ من منطلق المؤلف الراوى ولكنه يستخدم أكثر من شكل واحد من هذا الأسلوب البالغ الرء .

من داخل إطار وجهة نظر المؤلف الراوى الذى يتحدث بصمير لغائب ، يعنى المؤلف وجهة نظر إحدى شخصيات الرواية ، بحيث يرى الحدث في عدد من صوفا من وجهة نظر فكري إندى مأمور لتفتيش . ومع ذلك « المؤلف الراوى » يحتفظ لنفسه بوظيفة إلقاء الضوء على جوهر القصة التى تقوم حولها « الحرام » ، وهى قصة « المرأة » . تلك الفئة المطحونة من الهال الزراعيين ، التى يقرر المؤلف أن الرواية قد عبرت النظرة إليها ، وذلك عن طريق تعريف دقيق متعاطف فيما يشه الخطية أو المحاصرة ، تتحلل بعض فصول الرواية وأحداثها .

ولعل أهم ما يجب تأكيده هنا هو أن هذا الأسلوب لا يتعارض مع موضوعية الرواى في شيء . وذلك أن الرواى في تعريفه بحياة عمال الترحيلة « إنما يلتزم أسلوبا يكاد يكون تسجليا ، يقدم فيه الحقائق معصلة كما سرى . وهو بذلك لا يفهم شعورا شخصيا على هذه الصورة التفسيرية ، التى تقوم وجهة النظر فيما على العلاقة بين المؤلف وموضوعه

وحين تسم بيرة صوته بالسخرية ، كما هو الحال في بعض إشاراتة إلى البوليس والبيامة (رجال الأمن) فإن ذلك يأتى مرتبطا ببعض مظاهر سلوكهم التى تبدو واقعية ولكنها شائعة منخله

وحين تسم بيرة بالتعاطف فهى نتيجة لما يقدم إلينا عن طريق

وعنهم توقعوا حبه ، يعمون العربود ويؤيدون . (ص ١٧ - ١٨)
 وحسب يلتقط المؤلف الروى المحيط ويبدأ في تعرضها بهؤلاء العربوة . كما
 فعل في بداية الفصل التالي . لا يرمعنا الأمر من الناحية الفنية ، إذ
 يبدو أنه يفعل ما ليس به

والعراوة ليسوا من قاطنى التفتيش . ولا يمكن لأحد أن يتصور
 من قاطنى التفتيش ، إذ ليسوا هم أكثر الناس قسراً في بلادهم .
 الذين يذهبهم القتر إلى السجود إلى العمل في التفتيش البعيدة . وبرا
 دورهم وقراهم سعي وراء يومية لا تنعدي القروش القليلة . ليسوا هم
 دوى لأصحاب البالية . والرائحة العربية . والخلعة الكربية . لا يمكن
 لأحد أن يتصور أن كهؤلاء من قاطنى التفتيش . فداطوا التفتيش كله
 مزارعون محترمون . بكل يبه وأولاده وبهائمته وجبابه النظيف الحديد
 اندى يرتديه بعد انتهاء العمل ليسهر به في المقهوة . ويروح به المآثم
 والأفراح .

أما العراوة أنفسهم فقد كانوا لا يقيمون ورا كبيراً لريقة الملاحين
 أو نظرتهم ، وكانهم هم معترفون أنهم عراوة . وأنهم ترحلة . وكانهم
 أى شيء قد يحضر على بال أى إنسان . فإدام الواحد منهم قد حظى
 بمكان في الترحيلة ، وصمم أن يعمل أكثر من ثلاثة شهور كل يوم
 وبأجر ، فليقل عنه القائلون ما شاءوا . (ص ١٩ - ٢٠)

ونخصي أحداث الرواية ، ثم يعود المؤلف للظهور في الفصل الرابع
 عشر يقدم إلينا حكاية عريضة ، ثم في الفصل الخامس عشر يشرح
 وجهة نظر أهل التفتيش الذين يدركون أن للعراوة دوراً في
 وأطعلا . في فقرات من أجمل فقرات الرواية المصرية

• هوامش

Wayne Booth, 'Distance and Point of View' Theory of the Novel, p. 87. (١٣)

See Aspects of the Novel, pp. 118 - 128. (١٤)

See Theory of the Novel, p. 117. (١٥)

(١٦) نفس الصفحة

(١٧)

Kathleen Tillotson, The Tale and the Teller (London, 1959) pp. 10 - 11. (١٨)

نفس المرجع ص ١٢ - ١٣

(١٩) نفس المرجع ص ٢٤

Theory of the Novel, p. 109 - 110. (٢٠)

(٢١) انظر نفس المرجع ص ٩١

(٢٢) انظر بوث نفس المرجع ص ٩٢ - ١٠٦

(٢٣) في تعليق على بحث عن المرأة العربية في الرواية المصرية

«انجيل بطرس سمعان» «صورة المرأة العربية في الرواية المصرية»

ص ٢٠٠

«An Egyptian Literary Perspective of the Rural Woman»

أنفا في الندوة الدولية عن المرأة العربية والشمسية (القاهرة ١ - ٤

ديسمبر ١٩٨٠) ونشرا ضمن كتابات الندوة - القاهرة ١٩٨١

(٢٤) يوسف إدريس «الحرام» طبعه مكتبة عريب ، القاهرة ١٩٧٧ ص ١٧ - ١٨

Philip Sedick, ed. The Theory of the Novel, (New York and London, Macmillan, 1967), p. 35. (١)

(٢) نفس المرجع ص ٢٥

Robert Scholes and Robert Kellogg, The Nature of Narrative (London: Oxford University press, 1966) Reference to 1971 edition, p. 258. (٣)

(٤) نفس المرجع ص ٢٥١

(٥)

Norman Friedman, 'Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept,' The Theory of the Novel, op. cit., p. 112.

J. W. Beach, The Method of Henry James. (New Haven, 1918) (٦)

Percy Lubbock, The Craft of Fiction (New York, 1921) (٧)

Beach, The Method of Henry James, pp. 56 - 71. (٨)

Lubbock, The Craft of Fiction, p. 62 (٩)

(١٠) انظر زيادة الفصل «انجيل بطرس سمعان» صورة سيدة في يد الروائي والرواية القاهرة - مكتبة الأنطون المصرية ١٩٧٢

(١١) انظر

Melvin Bragg, Facilitates (London, Oxford University Press, 1973), Part I, pp. 3 - 27.

Aspects of the Novel (London and New York, 1927). (١٢)

دارالکتاب المصری / دارالکتاب اللبنانی

تأليف: د. عبد المنعم محمد حسين

DAR AL-KITAB AL-MASRI
 33 Kasrefind st CAIRO, EGYPT PO BOX 156
 phone 742168-754301-744657
 Cable kitamisr CAIRO TELEX: 92336
 CAIRO ATT. 134 KTMCAIRO-EGYPT

DAR AL-KITAB ALLUBNANI
 Printers Publishers Distributors
 Po Box 3176 Cable KITALIBAN Beirut
 Lebanon Phone 237537-254054
 TELEX KTL22865 LE

المكتبة الاندلسية

كتب متخصصة بالفلسفة والمنطق • المكتبات الشعبية المعاجم • الأطلس المص الجغرافية والعلمية • الموسوعات والمجموعات الثقافية • كتب ثقافية وأدبية وإسلامية صادرة باللغة الفرنسية • كتب ثقافية وأدبية وإسلامية صادرة باللغة الانكليزية • مجموعة مدرسية ثقافية باللغات الثلاث : العربية والفرنسية والانكليزية الكتب المدرسية باللغات الثلاث : العربية والفرنسية والانكليزية

لبنان: بيروت میں ۳۱۷۶ برقیہ کٹالیاں

TELEX KTL22865 LE 601541/CPVOTV/COAF-1 C

في القراءة المصيرية

تحقيق في الأصول الثقافية

البدء في محاولة التقييم العام . الفكري والفني ، لظاهرة أدبية أو فنية كانت قد انطلقت إلى عالم الوجود كالمغامرة ، أو الضرب الريادي - بالإبداع - في عوالم لا نهاية لأبعادها . بأدوات حديثة وحساسية طارئة - هذا البدء في تلك المحاولة ، يكاد يكون مساويا للقول بأن «المغامرة» قد أنهت . وأنها تتحول . إن لم تكن قد تحولت حقا ، إلى ظاهرة تقليدية ، رسخت أصولها . والضحك معانها . إذ تجاوزت مرحلة التكوين لتصبح تلك المغامرة ، التي استمر بأصحابها مكاسم . وألف الناس أدواهم وحسابتهم . مطالبة - من ناحية - بأن يحاكم نفسها ، وأن تقبل محاكمة الآخرين لها من ذوي الأهلية ، ومطالبة - من ناحية أخرى - بأن تتجاوز نفسها ، أو يتجاوزها مغامرون جدد . لا يستريحون للتقليد ولكل مغامرة من هذا النوع بواعث أو دوافع لا يكون البحث عنها جزءا أصيلا من عمل النقد الفني أو الأدبي ، لأنه بحث سيرداد اعتياده على أدوات مؤرخ الثقافة . وماجد تاريخها ، إذا توافرت في لغة هذه الثقافة تلك الأدوات . على نحو يفرق اعتياده على أدوات النقد المباشر أو التطبيقي . ولكننا نعتقد أن النقد الصحي ، والمفاعل ، لأعمال جيل الستينيات المصري . الرواية بوجه خاص . وفي محال القصة بشكل عام والشعر . لا يقوم دون بحث تلك البواعث أو الدوافع وكشفها ، وقد يكون هذا الكشف إحدى الجانبي . وربما كان بالضرورة كذلك (!) ولكن على البحث أن يجهد من أجل تحقيق موضوعيته .

سأى خشية

والشخصية . لكي تتخلق في النهاية حساسيتهم الخاصة . أي طريقهم في الإدراك . وفي التعبير ، وفي البناء . لأحداث ووقائع وتتجارب العملية تتحول إلى معاني وأفكار وعبارات وأشكال . قبل غيرها - وفي أثناء ذلك - إلى تجارب انفعالية . تحتاج عند المبدع إلى بناء فني . ولذلك لا نرى بابا تدخل منه إلى بحثنا غير باب الأصول الثقافية (الفكرية) التي نعت منها . وقامت عليها تجربة جيل الستينيات الروائية

وحن .حيثما شئنا فحاة في السياق السابق إلى تجربة ذلك الجيل الروائية . لا يعب عن مالنا ان العائيه العظمى من كتاب ابرويه به حد مدواخرهم الإبداعية كنها بالقصة القصيرة . وبصرف النظر عن تجربة الفنية في النوعين الأدبيين (الرواية والقصة القصيرة) . وبصرف النظر أيضا عن آراء تقليدية كثيرة لا يسبب بها . نقول بأن محادثة أحد الكتاب لأحد النوعين لابد أن ينتج طريقه من محادثة نوع الآخر . أو أنه هذا - على الأقل - هو أقوى الاحتمالات - بصرف النظر عن ذلك . فمن نعتقد بأن تحول الكثيرين من كتاب القصة القصيرة إلى

ولأن تعاملها مع ظاهرة بداعية . يسى إلى ذلك الجزء من الواقع . الذي يطمح إلى إعداد شكل الواقع نفسه ، والذي يعيد التشكيل حق في كل عمل بداعي . تشكيلا قائما على وعي حاصر وحساسية فريدة ومطورة (موهبة !) فادرة على خلق أبنية فنية أصيلة ومتماسكة - هذا السب - الذي يبدو نظريا قبل أن يكون عمليا . وإن كان يحمل الصفتين في آن واحد - من يكون عليه أن يعزل الدوافع أو البواعث / الاجتماعية / السياسية / الاقتصادية ، التي حتمت ظهور حل سببت في الأدب المصري . ثم حتمت على أفراد من مبدعيه أن يصوغوا رؤاه واهتمامهم ومعتقداتهم وحساسيتهم في القالب الروائي ومع ذلك . فإن هذا الجانب من الدوافع أو البواعث . لن يعب عن . ومن بحث عن الأسس التي انطلق منها جيل الستينيات حتمت ظهوره . ثم حتمت عنه أن يكتب الرواية

في الأسس التي تتعلق من ظاهرة بداعية فيه إلى الوجود . هي نفس ثقافته . هي المكونات المعرفية وصناعة الوعي : وهي التي تتفاعل مع أدهان المبدعين . ومع نوع وعيهم بطروفي حياتهم العامة

هذا الخيل إلى الرواية كان ضرورة حتمها نوع الواقع الاجتماعي الثقافي ، الذي لحاظ بهم في الخصائص والتبنيات ، كما حتمها نوع تعاملهم السياسي مع هذا الواقع . لقد كتبوا القصة القصيرة ، لا في بداية التجربة الإبداعية بحسب ، تلك البداية التي تختم دائما نوعا من التيب وراء مشروعات الهبة الكبيرة ، ونوعا من تعجيل الإكمال ومشاهدة الأثر ومصادقة النتيجة ، بل كتبوها أساسا - ومعظمهم بدأ كتابتها مع بداية كدته صدمته في نهاية الخمسينيات - من خلال ممارسات جزئية لتجارب مبعثرة ، ومن خلال وعي يتلقى العالم الواقع محمرا ومشتا ومقسم البناء ، ويصمره تصيرا أحاديا (ديبا كان أو ماركسيا ١) ولكنه يواجه في كل لحظة بعثرته و - لا - انتظامه المرهق والمثير للخيال في آن واحد

ولم يكن التفسير الأحادي ، أبدا كان اتجاهه ، قادما - على وجه الدقة - من خارج إدراكهم الثقافي للعالم كما قد يتوهم كثيرون ، بل كان تبي أي نوع من التفسيرات التي توحد العالم وترى فيه سياقًا متصلا وبناء منطقيًا مترابطًا ، تعبيرا عن توق حقيقي إلى إدراك ذلك العالم الواقع وتعبيره ، بإجباره على أن يلم شتات التجارب المبعثرة ، واللحظات المتترعة من أي سياق . لكني أصبح مهوما قايلا لأن يحاط به ، ولأن يدع - من ثم - إلى تغيير . ولم يكن ذلك التوق متصلا أو دتيا ، فقد كان العالم من حورهم لا يكف من الادماء بأنه سياق متصل ، وبناء منطقي مترابط ، وأنه يجري تعبيره بإرادة واعية ، ووضعا لتصور عقلاني يبي حاجاته من المعرفة ، والتعدل ، والحرية ، والحال لقد عشمهم العالم / الواقع حنهم وعمرته بهم ثم اكتشفوا منذ أوائل لستينيات على الأقل ، أن ما تعلموه كان «الضرورة» التي ينبغي أن تكون ، ثم لم تكن .

إن ذلك التوق إلى إدراك العالم وتعبيره ، الذي هرسد في جيل الستينيات المصري مجتمع ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ودولتنا ، هو ما جعل تعامل هذا الجيل مع عالمه الواقع تعاملًا سياسيًا ، بطمح على الدوام إلى التفاعل بين ذات الإنسان والعالم / الموضوع ، وإلى إخضاع العالم لإرادة الذات وتصوراتها العقلية عن مستقبل العلاقة ، ومستقبل طرفيها . ولا أغالي إذا قلت إن هذا المنوع من التعامل بين ذات الكاتب للبداع وعالمه الواقع ، هو في جوهره تعامل «ملحمي» ، لابد أن «يسفر» عن كتابة الرواية ، محاصلة إذا كان هذا التعامل مدفوعا بإرادة ذاتية بما تريده من العالم وما تريده له منه اليده

هكذا نجد أن هذا الجيل ، الذي ظل حتى ابتداء عهد الستينيات غريب ، مشغلا بالقصة القصيرة ، محاولا التجديد فيها ، والتعبير عن مشاعله ورؤاه وعلاقاته بالعالم الواقع ، وعن طموحه في العالم والعالم معه ، من خلال ما حتى قيل إن قالب القصة القصيرة هو قالب الطبعي «القصير القصير» الذي انتهت به هذا الخيل في البداية صمم ما انهم به - نجد أن هذا الجيل قد شرع يفكر بأكبر «روايات» مد بدايات عقد الستينيات تقريبا^(١) ، مستخلصا من نظراته المحدودة - ومن تجاربه حرة مع عالمه بدأ له ممرقا حاد للتلقي ، ومتناضبا مع ما يدعيه عن نفسه من وحدة وتماثل ومنطقية

كان يوسع النقاد ، أو مؤرخي الأدب ، أن يعثروا في أعمال أجيال الرواد من الأدباء المصريين ، على المصدر الأساسي للتأثير الفكري ، واضحا أو في حالته «الأصلية» تقريبا ، هكذا عثر النقاد على موقف الأرسطراطي المستور ، ممترجا بتحرر البورجوازي الجديد ، وانهار تعليمه فلامنة عصر التنوير الليبراليين الفرنسيين ، عند محمد حسن هيكل ، وعثروا على موقف البورجوازي الليبرالي القومي الصغير ، ممترجا بأقذار محسوبة من الليبرالية الاقتصادية ، والماركسية ، وامادية لفجة هذا يجب محفوظ حتى «الثلاثية» ، ثم امتزجت كل هذه الأشياء بعد ذلك بأقذار محسوبة أخرى من التصوف والرؤية العنصرية للتاريخ ، مع قدر من البأس إزاء فكرة «التقدم» ، مارجيه الميث مرة ، واليقين من الحتم - المتأفيري أو التاريخي - مرة أخرى ، مع نزوع وطني لابت ، وإيمان - كإيمان المعجزة - بضرورة الإصلاح ، واكتشفوا ثنائية كانط (وابن رشد) ، ممترجة بشعية فية ، ويتزوج فلاسفة الملكية الفرنسية إلى قيم الماهي ، عند يحيى علي ، ولا يصعب تتبع الملامح الواضحة ، المشابهة أو المخالفة ، للأصول الفكرية الخاصة (والشائعة) عند المارني أو توفيق الحكيم

ولكن محاولة تحديد الأصول الفكرية (المزورة إيديولوجيا وجماليا) لكتاب جيل الستينيات المصري ، ستكون محاولة شاقة - إن لم تكن مستحيلة الاكتمال - في إطار مقال واحد . والأسباب لكاد تكون بدسية .

أولها أن التيارات الفكرية والمدارس الأدبية التي شاركت في صبح فكر هذا الجيل وحاسيته (من جابيا إيديولوجي وأحادي) لا يكاد يمكن حصرها بين ما هو قديم وما هو جديد ، وبين ما هو مباشر قادم من الحركة الاجتماعية / الثقافية المحيطة بهم في مصر والعالم العربي ، وغير مباشر قادم من مصادر التأثير العقلية الأجنبية ، من فلسفة وفكر سياسي وفنون وتاريخ وأعمال أدبية وفنية وموسيقية وتشكيلية .

والسبب الثاني هو تشابك كل تلك المؤثرات ، المباشرة وغير المباشرة ، الاجتماعية والعقلية ، وتفاعلها الدائم مع رغبتين متلاصحتين ، نعتا دون شك عند أجيال سابقة من الأدباء المصريين ، ولكنها بعنا مستوى من الضجج الواضح عند أدباء جيل الستينيات : رغبة تحييل الواقع للعيش والثقافات السائدة - الهبة والواردة - في صوره الفهم الناتج من الاجتهاد الخاص لكل واحد من هؤلاء الأدباء ، ثم رغبة تأصيل الفكر الشخصي لكل واحد منهم في صوره إدراكه لتجاربه الاجتماعية والذهنية ، وما يحصله من تجارب الآخرين المعاصرين به من جيله أو من الأجيال الأخرى . فحينما كان جيل الستينيات قد بدأ يدرك ذاته ، وبكتشف تفكيره «الروائي» من خلال تعامله الشخصي مع العالم / الواقع ، كانت جميع الأنظمة الفكرية الشائعة قد صعدت قابليتها للتصديق ، وفقدت بريقها القديم ، ولم يبق إلا المعرفة بها (أحيانا) ، وحمل «تراث الآباء» ونتائج التجارب الشخصية

والسبب الثالث ، هو ضعف تأثير أي فلسفة (قصد . نظم فلسفيا مكاملا) لا تقوى بتجربة سياسية أو محارسة نصيبية عملية ، تصلح لترشيد التعامل مع العالم / الواقع . فالحاجة إلى أي نظام فلسفي

د. كمال وعده دعهه بصفحاته دور احبار ومثويه ، وحقيقه
حسن والبردة في تصرفات قد إلى الدافع الحسي ، وإرادته خياله ،
و كلفه - يتركب حنود الشرية دور سريته

من الناس المستهين - أو المنبر - على طريقته السخيفة . ولا تترك
من حقيقته معشدة - ولا وعى يد - في الوقت نفسه . لا يتجاوز
لحيش أيومي المباشر في التمره والحرة . وهو في المكاتب والمصانع
الخدمية يمشي - في - حل على الإنسان الواحد - مع شدة من
توخى من - غير - متأنية مع جوهره أو متناقضة معه ، ولكنه
يدين معه بحسب - لا يحتث بها ولا يتعامل معها إلا إذا تعرضت
جواهر الختام بوجه خاص ، فحينئذ يرفضها ، فجاء ودون نقاش

الزعة القسسية

البرعة السائدة بين الشقيين المتفكرين من جيلي الأجداد والآباء .
هي برعة الاحتماء بالمدى المدنى في مواجهة طغيان «معمرو
العكرى» - النقيض - الحضارى « القادم من الغرب » . وهي برعة اللجوء
من « لاجئ » المشرق « كرهبة له والاستعلاء عليه في نفس
الوقت . وهي نزعة «صابت جيلا بأكمله أو جيلين» . وكان ذلك
فلما « فقد كانت تلك النزعة تسيطر على المجتمع المصرى في القرن
الأسبق . حتى حالها ، أو ردها ، « الغزو » الفعلى والالتهام .
وكشاش إمكانية الاستعادة من الفروع دون خسران الذات القومية ،
ودون الذوبان في ثقافة الغزاة . وإذا كانت هذه النزعة لم تجد لها صد
الخصيبيات مثلي أقوياء على المستوى الفكرى . فإن جيل لتسبيبات قد
واجه ما يشبه « حملة المنظمة » من جانب وسائل الإعلام الجماهيرية .
للمروج نزعته تسلطية وتغديبها بوصفها المنع الأصل للمكر
« برضى » . ولم يكن من الممكن لذلك حملة أن تكسب حقوق مثقلى
التسبيبات . فضلا عن اسدعين والأدباء . ولكن . صاحبها الجماهيرى
على الأقل . حجت في إثارة اهتمامهم بثقافة الأسلاف . ومحاربة
« كشاش علاقاتهم » حديثه سلك الثقافة في تسبيبات بواقعية وللاصور
حتى تتحدد بما في قيم حياة الآباء والاحداد . وسبوكهم العقيدى
و« حكمهم الأخلاقية

هكذا جاءت الخلفية « الثقافية / الاجتماعية » لبطر روية « أيام الإنسان السبعة » بعد الحكم قاسم « متكونة من ظاهرة الطرق الصوفية في الغرب . لا بوصفها إيديولوجية أو عقيدة . ولكن بوصفها نوعاً من « نص الحياة » ينمى إلى عصر ثلاثي . وجاءت الخلفية العسكرية ، الاجتماعية لرواية « الزبي بركات » لحال الغطائي « متكونة من ظاهرة الفكر المبرهاني لمراكز القوة الحربية في بناء السلطة التقليدي على عريقه « شريف » . وتكونت الخلفية العسكرية لرواية « الطرق والاسيرة » لحكي الطاهر عبد الله من صاهر القيم الخلفية الموروثة التي تتحكم في « الحقد » بصرف النظر عن « الإرادة » الفعلية من يصورها

الفكر السياسي : يسلط هذا ، بأكثر مصادر التكوين والتأثير الفكرين
 حيل النيات أهمية وحرارة ، وأكثرها تدعلا مع إبداعهم لروالي
 بوجه خاص . الذي انعكست فيه تفاصيل تلك العلاقة المعنوية بين
 مبدعي التنبؤات الأدباء . وعالمهم الواقع . من خلال الفكر السياسي

١٠٠
١٠١
١٠٢
١٠٣
١٠٤
١٠٥
١٠٦
١٠٧
١٠٨
١٠٩
١١٠
١١١
١١٢
١١٣
١١٤
١١٥
١١٦
١١٧
١١٨
١١٩
١٢٠
١٢١
١٢٢
١٢٣
١٢٤
١٢٥
١٢٦
١٢٧
١٢٨
١٢٩
١٣٠
١٣١
١٣٢
١٣٣
١٣٤
١٣٥
١٣٦
١٣٧
١٣٨
١٣٩
١٤٠
١٤١
١٤٢
١٤٣
١٤٤
١٤٥
١٤٦
١٤٧
١٤٨
١٤٩
١٥٠
١٥١
١٥٢
١٥٣
١٥٤
١٥٥
١٥٦
١٥٧
١٥٨
١٥٩
١٦٠
١٦١
١٦٢
١٦٣
١٦٤
١٦٥
١٦٦
١٦٧
١٦٨
١٦٩
١٧٠
١٧١
١٧٢
١٧٣
١٧٤
١٧٥
١٧٦
١٧٧
١٧٨
١٧٩
١٨٠
١٨١
١٨٢
١٨٣
١٨٤
١٨٥
١٨٦
١٨٧
١٨٨
١٨٩
١٩٠
١٩١
١٩٢
١٩٣
١٩٤
١٩٥
١٩٦
١٩٧
١٩٨
١٩٩
٢٠٠

وقد حسم أن حبل استنساب قد حصل نصيبه من العمل بوجه من
 تراث أبيه . ومما حصله من ثواب منجنيبه . ما يذكر أن هذا الحبل
 شأنا أساس في حصة من سهمه به . أساس في حصته . وفي ظل عملية
 جعلت حصته من قبور . فليس في قوله . حبل . من . تراث
 عن . من . عوض . من . وحل في حصة من تراث . وتبين
 لأسباب تشددت . وتذكر أن هذا الحبل . في . حصة . تراث .
 صرع الإجماعي . على الرغم من الاعتراف المنطقي بأن هذا الصرع
 بديهي وأنه لا يمكن تحييه . وتذكروا أن هذا الحبل شأنا يفسد في ظل
 انقباض بين النزعات الوصية المصرية . والعربية . والإسلامية . في
 حين كان مطالب طول الوقت بانتصار حصة الوصية نقار . بها . وشبكة
 مصور . وإن كان نقادون بها لا يمتثلون بواجب من بعد الظهور ويتحفظون
 لذلك الأعداء . وأن هذا الحبل قد استحدث في ظل ذلك . كأي خاص
 قريب . سياسي . بكل اتجاهاته التي يورط فيه . والتي حازته . ومن
 حالته . كما أنه وجد نفسه مصاب . بوصفه أول حبل عائش صد
 كمالا في ظل انحناء جديد . مصرا تلك الحجة بمرودة
 بوحنة . لاقتداء به . وجدي . أبناء ذلك الماضي الذي لا يلى إلا
 المنجيد المطلق أو الإداة المطلقة . والحل من تنبذ أسباب إحياء
 عربية . مع طاسة بامسبات عموم لغزب وسامية في الإداة والإنتاج
 والإبداع . دون أن تكون ثمة جدوى اجتماعية وصحة من تعليم
 والاستعداد مع إحياء نوعي واستعادة لسرر . معنى لإنشاء إلى أية
 بدو بوحنة . استمية . ومعدومة .

بد تذكرنا تلك الملامح مساقصة لمعياره . لاكثر شيئا ما
من تصور « النسخ » الاجتماعى الثنائى العام الذى يدر فيه . وبصيرت مع قلب
ابناء هذا الجيل الفكرية . وحاجتهم إلى محصل مستتب . نعم . على
قد . به . خدمة . مع العالم / الواقع ذلك التعامل « ملحقى » . الذى
حتى ظهور « روبرت » . أو ملاحهم التى يصحون هم أبطالها

ولكن تكونت عنده (الذكورية - التنافسية) لذلك المناخ . لم
تكن أقر . بل بلغت حدا من التشوش لا يحيط له في الغالب
واسرع إلى الصواب . لم يحيط للمعتمد كان الفكر انشدي المسموع . يؤثر
نقد بدء . حينئذ حياته الواقعية . وشاعته الإبداعي . وسط مجموعة
متعارضة من اقصاد التكوين العنقلي هذا العالم / الزمان

الدين الرسمى ، والدين السائد

أبرزت في هذا العصر : - الطب والعلوم : - مدونة في دفع علي
مشكلات العصر الكبري وقصيدة - ونكه لا يحل بغير صرخة - اد
حيث فيه حزن تلك المعاني - مداحل حرب الفرد وحزن الجماعة -
وتبادل مطلب العدل مع مطلب الحرية - ومدنية الكون وحضنة في
عصر العزلة الووية والرياضيات التسمية - وحقيقة التبريح في عصر
تسدت الصراخ الحضاري والقومي والصهي : ومثلية الإنسان الفرد

ويكتبون في موضوعات شتى ، دون سد من بناء فلسفي مستقل وواضح .

وفي الموضوع الاجتماعي انقسم الفكر السياسي بين الدعوة للديمقراطية ، والليبرالية الاقتصادية والتخطيط في إطار ديكتاتورية مستبدة ، والاشتراكية الإسلامية ، والاشتراكية الديمقراطية ، والماركسية ، و«اشراكيتنا» التي تأخذ من كل بيع جرعة ، حتى أصبح الأسلوب الشائع هو تجنيد «اشراكيتنا» هذه - سلبيًا - بـ «بست» عليه ، دون قدرة على تحديد إيجابياتها في الواقع أو نكورها .

وفي ظل تلك القوصى وذلك «الاتحاد» ، أصبح الفكر السياسي المترجم ، أو الوارد من المشرق العربي بوجه خاص - وهو نفسه فكر انتقال مشتت المصادر ، غامض المصطلحات والمحتوى والأهداف - هو المصدر للتعليم السياسي ومن خلال الفكر المترجم تعرف جيل الستينيات فلسفات التاريخ والمصاراة ، مصوغة غالبًا في ضوء التجربة التاريخية للحرب باشتارة متعنتة أو بتعصب مطلق ، وعن فلسفات التطور الاجتماعي والتحرر العقلي والتحليل النفسي أو الاقتصادي أو اللغوي - حيث تدخل هذه الفلسفات في نسج الفكر السياسي - ومن ثم «المواقف» السياسية العملية في كل ميدان ، فبرداد بذات الشافص بين ما يتعلمه جيل الستينيات من «فكر» عملي ، والمواقف التي تحكم أو تسود في العالم / الواقع الذي يعيشونه

الاتجاه الماركسي :

ومنذ بداية الستينيات ، كان لهذا الاتجاه ثقله التاريخي - الذي يشمله من نجاحه في إحداث التغير الثوري في بلاد كثيرة أخرى - ولكنه مضي يقدر برقه باستمرار تجاوز العالم والواقع لتحليلاته . وباستمرار الاتجاه نفسه في اكتشاف مبرره عن الواقع وأخطائه في تحليله ، ومن ثم ملاحقة تغيرات الواقع بمحاولات لتغيير تحليلاته مع تثبيت منطلقاته .. دون جدوى . وبلغت مأساة حربة هذا الاتجاه ذروتها حيناً أمسك بعبارات محدودة (قائمة اليسوف ادركي الفرنسي روجيه جارودي) عن قدرة الثقافة العربية / الإسلامية على إنتاج «جدلية علمية» استناداً إلى فلسفة ابن رشد ، وبتدج «مادبة» تاريخية «استناداً إلى فكر ابن خلدون» فكأنما يفظت هذه العبارات في هذا الاتجاه عقلاً غائباً لعصر الوقت ، ولكن دون جدوى

ومع حجب هذا الاتجاه عن تقديم «فلسفة» سلفية متكاملة فومية انطابع ، أرداد أيضاً حيزه عن إبداع «نقد» يتحول إلى جزء أصغر من الظاهرة الثقافية ، سواء بتحليلها بوصفها ظاهرة اجتماعية كلية ، أو تحليل «مفرداتها» - وهي الأعمال الأدبية والفنية نفسها - لتحليل القادر على دمج نفسه في الظاهرة الكلية ، وعن دفع الظاهرة نفسها - في الوقت ذاته - إلى مزيد من العمق الأصيل والحققي

واللافت للنظر أن الأعمال النقدية والفكرية التي قدمها هذا الاتجاه في عهد الستينيات تكشف عن خلف العالمية الساحقة من أصحابها من متابعة التطور أو فهمه ، ذلك التطور الذي حقق منهم نفسه في انعام الخارج ، شرقه وغربه ، في حين اكتفت هذه «الجدلية» الساحقة بالتحليل الطبقي العام السياسي والاقتصادي عابثاً - للأعمال

بكل اتجاهاته وموضوعات اهتمامه . لقد تلقى هذا الجيل معظم ما يعرفه ، وما يستحلمه في التعامل النقي مع عالمه من «فلسفة» ، لا يصارعه في ذلك الأثر سوى الأعمال الإبداعية الكبيرة لعدد محدود من مبدعي الأجيال السابقة ، ولعدد آخر من تراجعات الأعمال الإبداعية الأجنبية ، ثم الكتابات والترجمات النقدية للثمرة لعدد محدود آخر من معاد هذه الأجيال نفسها . ولا تعالى إذا قلنا إن تأثير أي مصدر آخر - غير الفكر السياسي - كان يعود فينبغ في عمري الفكر السياسي ، متحولاً كذلك إلى راعد جديد للفكر السياسي نفسه . إن لتأثير «أعمال» أو «فني» أو التأثير الإيديولوجي ، لكتابات عجيب محفوظ ذات الطابع التجديدي (منذ أولاد حارتنا عام ١٩٥٩) ، أو لكتابات لويس عوض وشكري عباد وعبد القادر القبط ومحمد مندور وعمر الدين إسماعيل النقدية ، سواء في أصول النظريات النقدية ، أو في التراث ، أو في النقد التطبيقي ، أو كتابات عبد الحميد يوسف وفاروق خورشيد وبيلة إبراهيم اكتشاف الأدب الشعبي ، أو لترجمات أعمال سارتر وألبير كامو وهينريش وشتاينيك وهوكس وموراليا وكتاب مسرح العيث ، أو لأفلام مخرجي «الموجة الجديدة» الفرنسيين السينمائية إلح .. لم يتم استيعابه (تأثير هذه الكتابات الفني) إلا من خلال تعامل جيل الستينيات مع هذه الأعمال «الأدبية» تعاملًا سياسيًا أولاً ، فقد كان التجديد الجمالي أو الفني ، أداة من الأدوات الضرورية في إدراك لعدم / الواقع - إعادة المنطق والظلم إلى لا معقوليته وموصاه - وفي تجديده بعد ذلك

ولكن هذا لا يعني أن «الفكر السياسي» نفسه كان منطقياً ، أو أن عناصر تكوينه كانت ذات بناء متماثل لأركان ، بل العكس ، فقد كان الاحتياج إلى فهم الأعمال الإبداعية الكبيرة (الأدبية ، أو المسرحية أو السينمائية) والأعمال النقدية الكبيرة أيضاً ، فيها سياسياً ، وتوجيهها في أدهان الجيل لحزمة «وحييم السياسي» ، كان ذلك الاحتياج دليلاً آخر على «فوضى» الفكر السياسي نفسه ، وعجزه عن تفسير العالم ، فضلاً عن تغييره .

في الموضوع «الوطني» انقسم الفكر السياسي - أحياناً عند الفكر الواحد أو للمدرسة الفكرية الواحدة - بين الدعوة إلى المصرية ، والدعوة إلى العروبة ، والدعوة إلى الإسلامية ، مع دوائر صغيرة من لدعوة إلى «الإفريقية» ، أو الدعوة إلى العالمية . ولم تكن كل «دعوة» قادرة على الارتباط بتصور واحد لما تدعو إليه ، فالعربية موزعة بين تصور لحدود فرعونية ، أو عربية أو إسلامية أو عربية ، والعروبة موزعة بين مفهوم ديني ومفهوم لغوي تاريخي ومفهوم مادي (لغوي تاريخي اقتصادي) ، والإسلامية موزعة بين مفهوم ديني ومفهوم حضاري ، وكلا المفهومين مورخان بين نزعات سلفية وتجليدية ، قومية (عربية) ولا قومية

وفي الموضوع الحضاري ، انقسم الفكر السياسي ، بين «الأصالة» «المعاصرة» ، وبين إعادة اكتشاف الذات في التراث وحده ، وجديد ذات بالاتجاه عرباً حيث بيع التقدم والاستنارة ، وكل ذلك دون تعديد لدلالات المصطلحات أو محتوى الاتجاه . لقد جاءت معظم هذه الدعوات من جانب مفكرين «هواة» يكون الصحافة أساساً ،

المشردة . الأمر الذي صاحبه من عرلة هذا الاتجاه ومن عجره . حتى أصبح نأ يشبه القصص الكامل

وبالرغم من العلاقة الملحمة التي قامت بين جيل الستينات وعالمه ، علاقة الأبطال المنفردين الذين يسعون لتغيير العالم وإعادة صياغته بصراهم الذاتية . التي أدت إلى وضع هذا الجيل بالضرورة ، على مسار ، الواقع الاجتماعي والظاهرة الثقافية . فان الخلافات بين هذا الجيل وبين الاتجاه الماركسي لا تنقل أهمية ووضوحا عن خلافاته مع العالم ، الواقع ، الاجتماعي وثقافي

كانت نزعتهم اليسارية - أو ، أصبحت ، بالنسبة لعدد منهم - نزعة ، تلقائية ، تكتسب وعيا وأسسها الفكرية من خلال علاقته جديلا واسع ومتعدد الحبات وطويل المدى مع « كل » ما يغزو عقولهم ووجدانهم من تجارب . وكانت المذبذبة في ١٩٦٧ هي ذروة تلك « التجارب دون جدال » . في حين كان نزوع الاتجاه الماركسي إلى اليسار بروحا « مطلقيا » . يفرض نفسه « ذهنيا » قبل « عووض التجربة » . وبصرف النظر عما . وبما تحول النزوع اليساري ، الثقافي ، إلى نزوع صلب وفعل وعملية مطردة النمو . متعددة التحولات . تحول النزوع اليساري الذي إما إلى تبرير للعالم / الواقع ، أو خلافا « جاني » معه ، يعود إلى الاتفاق معه عند أول فرصة . ودون مبرر واقعي واضح . وغالب دون شروط . وهي عملية مزدوجة أو متناقضة الاتجاهين : تؤدي بالضرورة إلى تضاد الفجوة بين التزعمين . لا إلى سدها كما يتوهم كثيرون

الاتجاه الوجودي

يرر هذا الاتجاه في الجامعة . في الأربعينات وأوائل العقد التالي . وارتفع صوته بأصواته في محاضرات . ولكنه لم يؤثر تأثيره الحقيقي في متلقي جيل الستينات إلا من خلال الترحيلات نيويورك لأعمال سارتر ثم الترحيلات القاهرة لأعمال البير كامو . ولكن هذا التأثير لم يكن مثابها في شيء . تأثير نفس الاتجاه في مهده الأولى يعرف . وقد يكون ضروريا أن نسل نتائج هذا سحب مفقود في عربة الترحيلات « الرواية » من أعمال الكتاب الوجوديين كانت تعكس - في الفلسفة « الغلبة » لجيل الستينات - حاجبا من نفس تلك العلاقة الملحمة مع العالم / الواقع لم يكن انشغال . ولا الصبر . ولا العزوب ولا التفتت . ولا البحث عن ممر للموت . هي دعوى حتى سمحت لتلك الروايات تأثيرها الفكري وظهرت في كتاب الرواية من جيل الستينات . بل كان المعنى الأساسي هو صرد رجال عذبيين مصحوبين في مواجهة عالم م بعد احتمائه ممكنا . ولا الإهلات منه متاحا . ولا شاعرية فيه ولا في التعامل معه . فلم يعد ذلك يقف . التعبير عن العلاقة تعبير « المعاني » من أي نوع . إنها علاقة تصادمية عموما . اندما . وحيو من الترحيل . بشكل خاص . ولكن لا علم من تداول المشولية بين صرير هذه الموضوع . والمطل بدات

وما هنا من ذكر رواية صنع الله إبراهيم الأولى « تلك الرائحة » . وكل قصص إبراهيم أصلا (مجموعة « بحيرة المساء ») حتى رواية التي

سمر بعد (مالك الحزين) التي كتبها في أقل من عشر سنوات . ورواية عبد الفتاح الجمل الوحيدة « الحرف » . وقصة جهاد الفطاني الطويلة المشهورة « أوراق شاب عاش منذ ألف عام » . ورواية محمد يوسف القعيد الأولى « الحداد » . لكني تذكر المسافة التي تفصل دائما بين معبر وبين موضوعه . لكني بفرغ الموقف الحاد من الانفعال . وكبي تتعد صورة العالم . ووضع الإنسان (البطل أو الأبطال) فيه صديتها الموضوعية . غير الدرامية . ولكني يتحل المعنى دائما من الموقف لا من السرد أو التأمل . ولا من لمواجهة . لكني تذكر ذلك حضور الدائم البارز للشخصيات وتجاربيها . حضور قصص يده كل حرس الأدبية للتركيز على الشخص في الموقف . كأنك تتعامل مع عمل نحى أنيج له أن يتحرك في فراغ يصنعه بنفسه فيدونه بلونه الخاص . وبملاء كنه بكيانه وحده . ومع ذلك فإن إحساس الشخصية لا يتركز أبدا عن ذلك (حتى في « تلك الرائحة » التي تحكي تجربة ضياع ذاتية . . ومحاولة لاستعادة الماضي بمقاومة الضياع) وإنما يتركز على العالم / الواقع . على الموضوع . الاجتماعي . تركزا معناه تبادل حمل مسئولية ورؤية بدات في مكانها الصحيح . وفي مآرقها - إزاء ذلك العالم

فإذا لم يكن من الممكن اعتبار مثل هذه الأعمال واقعة في مجال التعبير الماركسي . فإنها لا يمكن - بنفس القدر - أن تعتبر عملا ينطلق من رؤية وجودية

ومع هذا يمكننا القول بأنه بينما كان التلاشي التدريجي يدور في الماركسي حادرا من حوافر اتجاه جيل الستينات إلى كدنة بروية . فإن التعاطف المفاسي . للدر الاتجاه الوجودي كان أبعد حادرا في كدنة بروية عندهم . وكانت العمليتان - انسحاب الماركسية من موقع تأثير عليهم . واحتلال الوجودية موقعا مؤثرا بالنسبة لهم - سب قود واحد لتأجيل ظهور كاتب درامي قوي به نفس حساسيتهم . حتى الآن

ولبعد الآن في سبعا الأصل الذي سينه . فكشف . في الوجودي لم يؤثر مكتباته الفلسفية . بل مكتباته الأدبية . لأبيه عيه ونقدية والتأملية . ولم يكن من الممكن بنفسه الوجودية بكل تحريديتها ومصطلحاتها التي تنصب معرقة « محرمين » « خوف ومصادرها . وبكل نزوعها إلى حامل وجوبيل ترفع اب مصادم تصور الداء بلا أعاد . لم يكن تمكها أن تتداعى مع وجود جيل عارق في هموم عالمه إلى أدبيه ونعل لتناقض مشهور بين قوة خصم الإنسان لشخصيات ولشجوب الاساسه معا في أدب الوجودي . وبين تلاشي هذا الحضور كلمة في نفسه « وجودية (حضور التاريخ في الأدب . وبلاشه أو حثاته في نفسه) . مع هذا التناقض هو ما يقصر إحداد جيل الستينات في قوة أدب الوجودي وتأثيره . دورا أن يكون هو نفسه « وجوديين » بل يعرفون أنهم « يعقون صد الفلسفة التي يقدرص ن هذا الأدب كتب لكني يشب . تتناقض معها . لقد رأوا في هذا الأدب تعبيرا حيا عن الواقع . ولكنه حس فائق بارد . لا بوصف حتى بالخيال . ولكنه لا يريد أن « يدبر » . بل يؤدي إلى تشكيل رؤية . ثم رأوا فيه ذلك التعارض بين الدات والموضوع . تعارضا لا ينجح الخوار . ولكنه يرتب المشولية

فدخلت هذا الرؤية - من ثم - في إطار توقعهم «السياسي» إلى حمل مسئولية عالمهم الواقع وحمل مسئولية تغييره . وهذا السبب لم يصبحوا وجوديين ، وهذا السبب أيضا احتل تأثير الاتجاه الوجودي عليه . عن تأثيره في مهده الأوربي الغربي

وبعد من الضروري أن تلحق الاتجاه العميق بالاتجاه الوجودي . لا تنحصر للعلاقة المذكورة بين البحث ومفكر «كامو» في أسطورة ميرف . و «بني» «بني» في البنية وموهب فلسفه الظاهراتية . من حيث تأثير الفكرى للاتجاه الوجودي وتفرعاته بعدما كان منقسم على رواية جبل السنينيات ، بل لأن المعالجة الفنية لكتاب «الجنين» و«ولطم» كامو نفسه في «الغريب» ، كان لها تأثيرها الواضح على «سائيب» سعيه الرئيسية في رواية جبل السنينيات

الاتجاه النفسى :

وعلى عكس الاتجاه الوجودي ، ومثل الاتجاه الماركسي . من تأثير الأول للاتجاه النفسى من الكتابات النظرية (منذ الكتاب الشهير للدكتور مصطفى موياف . «الأسس النفسية للإبداع») والكتابات النقدية

ولكن لاتجاه نفسى لم يستطع من ناحية أن يترك أثره العميق على رواية جبل السنينيات ، لا من خلال قراءة أعمال إبداعه كثره (رواياته القصصية ، أو درسته) ومن ناحية أخرى لم يستطع هذا الاتجاه أن يكون صاحب تأثير مستقل ، على الإبداع الأدبى للجبل . لأن قصصا «بني» تحت على أدهان مبدعيه لم تكن قصصا بمادج مبدعيه أو مبدعيه . بل كانت قصصا جماعية ، بمعنى كلى وشامل ، تشتت وطأة معانيها على أفراد بأعيانهم

ولهذا السبب لن يمكننا أن نرى تأثير الاتجاه النفسى على أدب جبل السنينيات ، ما لم نقره العلاقة القوية بين الإنتاج الأدبى بعمامة ، والرواى بوجه خاص ، لهذا الجبل ، وبين عملية إعادة اكتشاف جسر الثقافة القومية ، واستغلال هذه الثقافة ، ومسيره تطورها - التاريخية - المتغيرة . ومن هذه الزاوية يصبح من الضرورى أن يوجد تحليل مضمونى content analysis متعدد الجوانب لإنتاج ذلك الجبل ، وبوجه خاص من زاوية استيعابه لـ «التاريخ الروحى» لأمنه (أبنة عقائدها ، وطرائق اعتقادها ، وأساليبها لتحويله إلى شعائر وسلوك يرمى ، وتداخل تاريخها الاجتماعى والسياسى مع سيج تراثها وقيمها الأخلاقية) ، حتى يكشف استغراق الجانب الأكبر من الإنتاج القصصى (والرواى بشكل خاص - مرة أخرى) لهذا الجبل في ذلك التاريخ «الروحى» لأمنه . وحتى يكشف أيضا النواحي الاجتماعية / الثقافية ، والفنية لذلك الاستغراق

وبصرف النظر عن إسقاط مثل هذا التحليل للمفاهيم المستمدة من كارل يوج ، أو من كلود ليى شراوس - أو مهاباما - على إنتاج جبل السنينيات الرواى ، فمن الأرجح أن مؤثرات قوية قد وصلت إلى مبدعى هذا الجبل الروائى - وغيرهم - من تلك المفاهيم ، مباشرة أو عن طرق غير مباشرة . كانت العودة إلى «الحدود» ضرورة نفسية وعقلية بعد

الاستغلال الواسع وما واجهه هذا الاستغلال من مح . وكان اكتشاف الشعر العربى الحديث (رثبات) - مع الإبداع الاستثنائية والتاريخية . واستحداثها لتوسيع الفكر العربى المعرف وتعميقها مؤثرها بها . وكانت لمرجات الكثرة الغريبة من الآداب الأجنبية . الروائية والدرامية قد كتبت ارتباط كل أدب عصر بثقافة أمنه وتاريخها الروحى ومسيرته المتغيرة . وكان هذا الكشف تأثيره المهم ثم جاءت إعادة اكتشاف هذا الجبل تراث «آباد» - «بشرى» المعروف و«بني» من «أيام طه حسين» إلى «يوميات نائب فى الأرياف» للحكيم . إلى «قديلى أم هاشم» و«جماء وطن» ليجبى حتى ، إلى «الأرض» لعبد الرحمن النيرقوى . إلى «الجبل» و«الرجل الذى فقد ظله» لفتحي غام ، إلى «حضان عالية» لإدوار الخراط . إلى التحول العميق المغربى في إنتاج جيب محفوظ - الذى مهد له «الثلاثية» - «مد» «أولاد حارت» . وفى «جبل» آخر لعملية إعادة اكتشاف تراث الآباء . كان لنشر عدد كبير من كتب التاريخ المصرى والعربى في العصور الوسطى - من الوافدى إلى الخريف . مروراً بالمسعودى والمقبرى وابن عباس - في طبقات شعبية . ونشر صحاغات جديدة للسيرة الشعبية العربية والشعرية وقيم كثير من الدراسات . حوها (وكلها أعمال قام بها «أساتذة» من جبل الأرحميين والحنسبانيين . في «حملة» ثلثالية جاءت جزءاً من عملية العودة إلى الجذور) - كان لنشر مثل هذه الأعمال وغيرها أثر مباشر في صياغة رؤية جبل السنينيات لـ «واقع» ولأعماق هذا الواقع «الواقعية»

ويستطيع التحليل المضمونى لأعمال عبد الحكيم قاسم ، ومحمد يوسف القعيد - وعبد الفتاح الجمل . وبجى الطاهر عبد الله ، وحسن محب . وعبد الوهاب الأسوانى . (وغيرهم) التى كان مسرحها «الريف» . أن يكشف انشغال هذه الأعمال الكامل بالعمور على العلاقة بين باطن هذا العالم / الواقع وظاهره ، وقوانين هذه العلاقة المربدة وديناميها

كذلك يستطيع التحليل المضمونى أن يكشف في أعمال جمال الميطاى وعيسى شلى وصنع الله إبراهيم وغيرهم . انشغالها بإدراك العلاقة بين عقل هذا العالم / الواقع وبين إرادته ، بين ظواهره العامة أو مؤسساته وبين أفرادها ، في فقه هذه المؤسسات أو فى أسفلها أو خارجها

ولم تكن هذه «الانشغالات» ممكنة . ولا كان الإنجاز القومى فيها متاحاً . دون المقدمات الإبداعية ، والنقدية . والنظرية ، والتاريخية . التى سمعت الإشارة إليها

الأساس الذاتى . والتفاعل :

لاستطيع أن تحليل ظهور جبل مكامله من الكتاب المبدعين ، استميرى . باعتباره مجرد «نتاج» آلى وحنسى مجموعة من المعروف «الموضوعية» . وبصرف النظر عن «المصادر» الشخصية بكل واحد من كتبه هذا الجبل الروائى (و القصصى بشكل عام) فلا بد من النظر إلى العوامل الخاصة التى اتجهت : دواهم الذاتية ، وتراث كل منهم اتفاق الشخصى

لقد بدأوا مثلاً يبدأ «الجميع» . أى كأفراد وعائلات ، صدقة

حصلوا قوة الواقع الزمى (أعمارهم) . والاجتماعى الموضوعى (الأوصاف الفكرية لتيارات المتصارعة) . على حريتهم فى الاحياء .
صحة أصحابها كالتأجيل الأخرى . يعززون لصانع ما يروونه صاها . وقد اعتقدوا فى البدايه - وما يزال بعضهم يعتمد - أنهم لا يصح لهم أن يقرعوا إلا لأنفسهم ، ولكن اختيارهم فى النهاية يقع فى اتجاه التطور الصحيح من ناحية . وبعد دورة التراجع من ناحية أخرى . وهذه ضرورة يفرصها منطق الحياه ذاتها لكى تتحدر الأشياء نفسها ، وتعدد الحياه

لقد نجحوا فى البدايه - منذ النصف الأول للسنينيات - حول صيحة قالت : « نحن جيل بلا أساتذة » . وكانت الصيحة تعنى ما تشير إليه حرفيا ، وتوهم أنها تعبر عن « واقع الحال » . ولكن الواقع سرعان ما كشف لهم - حتى وهم فى ذروة حالة الحماسه التى صاحبت حصولهم على الاستقلال النفسى عن أجيال الآباء - أن جيلا من أجيالنا الأدبية لم يتمتع بأساتذة يمثل ما تمعروا هم به كثرة وتنوعا . ولقد كان ذلك الاستقلال النفسى عن أجيال الآباء هو ثمرة ما ذكرته عن حريتهم فى الاختيار ، مادام صدق التيارات كلها أو كذاها مع الواقع قد تساوى ، ومادامت القيمة الهائلة لأحكامها قد تساوت ، وتساوت أيضا قناعات كل الأساتذة . فلم يكن لأحدهم فضل عن الجميع أكثر مما للآخرين من فضل . لم يصبح أحدهم مثل جوده أو كولريديج أو وورد زورث ، أو سانت ييف . ولكن من يستطيع أن يقول محمد مندور كان أكثر فضلا من غيبي هلال ، أو أن يفاضل بين عبد القادر القبط وشكرى عياد أو أن يفضل أحدهما على عز الدين إسماعيل ، أو أن يميز تأثير نجيب محفوظ على تأثير يحيى حقي ، أو يلقى تأثير إبراهيم المازنى بسبب تأثير توفيق الحكيم ، أو أن يلى تأثير مجلة « المجلد » فى مدة يحيى حقي بسبب مدحى « النساء » الأدبى فى مدة عبد الفتاح الحبل ، أو يرفع فاعلية لويس عوض فوق فاعلية فصي حام ، أو يتجاهل تفاعل إدوار الخراط - كتابة وترجمة وشفاها - لحساب تفاعل يوسف الشارونى ، أو يفاضل بين تأثير الحممية الأدبية القديمة المصرية وبين تأثير مجلة « الكاتب » فى السنينيات أو مجلة « الطلبة » . ١٩٩٢ . فبصرف النظر عن النداءات الحماسية التى صاحبت ظهورهم ، أصبح الأكثر أهمية ، وعلقا ، أنهم تفاعلوا مع عالمهم / الواقع ، لكى يحصلوا القدرة على أن يكتبوا روايتهم

• هوامش

- (١) أعرف - على سبيل المثال - أن كلا من عبد الحكيم قاسم . وصبح الله إبراهيم - حل الأكل - شرح فى كتابه « روائى الأثرى قرب نهاية عام ١٩٩٦ . وله بيتا إليها روائى يوصفها قصة قصيرة « كندوت » بين يديه كما يقر بعض النقاد

حبيسة ، وسط جمهور « قراء » . ثم كان على كل منهم أن يختار ما يقرأه ، وحده أو مع الآخرين . وما استلزمه عليه ومن شغفه . ثم كان على كل منهم أن يشرح فى الكتابه وشعرة المكتبة بغير كل منهم . ويكون فى نوب نفسه جزءا من ظاهرة « الحيل » ومن الظاهرة / الحركة لتفاعله / الاجتماعى العامة . وتفاعل كل منهم ، وحده أو وسط مجموعته « الخبئية » التى تشكل وعيه فيها ومن خلالها . مع ظاهرة « الحيل » الخاصة ومع العالم الواقع . وماكتشافه النوع الأدبى الذى سيكون وصلته الأساسية فى تطوير ذلك التفاعل . وماكتشافه لنته التى سيعبر عنها عن نوع تفاعده ومستواه . بكل ذلك « تحول » من فرد فى « جمهور » الأفراد . إلى منج « قراء » الآخرين . ولكنه لا يكف عن التحصيل من « شح » عدم ، لواقع الذى يحيط به

ليست هذه محاولة لرسم صورة تحريدية وجدلية لظاهرة جيل السنينيات . برغم ما فيها من أثر التجربة الشخصية . ولكنها محاولة لتلخيص نكت العلاقة الشخصية التى حثمت ظهورهم ، وحثمت عليهم - وحثمت لهم - أن يكتبوا الرواية .

لقد دارت منذ منتصف الخمسينيات مناقشات - ولا أقول معارك - فكرية فلسفية أو سياسية أو أدبية الموضوع ، صيغتها أطرافها الأساسية المناخ الثقافى الأكثر تأثيرا فى وجدان الجيل الأدبى الذى بدأت « حماه » فى الصعود ويظهر المؤثر منذ منتصف السنينيات تقريبا . وفى هذه مناقشات ، لم يتمتع أى من أطرافها - حسنا أتيتهم تطورا بغير التاريخ اللاحقة - بالقدرة « المصلفة » على التعبير الدقيق « لا عن سمطيات الواقع ، ولا عن احتمالات المستقبل . وسواء كان موضوع المناقشة هو البحث فى هوية مصر القومية والخصارية الإسلامية هى . أم عربية ، أم أفريقية أم متوسطية ، أو كان هذا الموضوع هو تبين حق الأسبقية ، بلاشراكية ، أم للديمقراطية ، أم للوحدة القومية (العربية) ، أو دارت المناقشة حول ضرورة تحرير الشعر من « قيوده » ، أو ضرورة التسميم بحق الشعراء فى ابتداء موسيقاهم مثلا يدهون رؤاهم وابينهم ، أو كان الموضوع هو قداسة « أشكال » التراث - كشكل القصيدة العمودية ، أو اعتبارها ميراثا « دنيويا » قابلا للاستهلاك والتجمد ، ويحتل التحلى والاستبدال - سواء كان هذا الموضوع أو ذلك هو موضوع « المناقشة » أو الحركة الدائرة .

قد كانت حداثة العصر ، وعدم الارتباط بأصول هذه المعارك « الزمنية » أو « القبائلية » ، وعدم الإحساس - من ثم - بضرورة الالتزام بتأجيلها أو بأحد أطرافها ، هى العوامل والأحاسيس العامة التى حكمت رد فعل متفق ذلك الجيل - ومبدعيه بوجه خاص - إزاء للمعارك ، وأطرافها وتأجيلها . وربما كان أنتم ما حصلوا عليه سها هو إحساسهم بأنهم أول من « شاهد » حمية وصروح التيارات المتنافسة التى أهرمت عن نفسها بكتابات وبيد وديور لم يتحقق لها من قبل مطلقا إلا فى مناسبات جيل العشرينيات ، التى شارك فيها رجال من نوع طه حسين والعقاد والمازنى وإبراهيم وهيكى والزيات وسلامة موسى وغيرهم ، والتى أعاد جيل السنينيات بوجه خاص اكتشاف أهمية موضوعاتها وما أعريت عنه تجاهتها . يضاف إلى ذلك الإحساس ، اكتشاف جيل السنينيات أنهم

فصول

فصول

الكتاب القيم والإنتاج المتميز

دار الشروق

تقدم الأعمال الكبيرة والجديدة

مصحف الشروق المفسر الميسر
في ظلال القرآن الكريم للشهيد سيد قطب
المعاجم والموسوعات
كتب التراث
الأعمال الكاملة لكبار المؤلفين
السلاسل العلمية للشباب
أجل الكتب والسلاسل للأطفال والفتيان
عربية وعالمية
عالم ديزني للصفار

القاهرة ١٦ شارع جواد حسني - هاتف ٧٥٤٣١٤ - بريد شرق القاهرة - فاكس ٧٣٠٩١ SHROK LN

بيروت ص ب ٨٠٦٤ - هاتف ٣١٥٨٥٩ - بريد دار الشروق - فاكس ٣١٥١٠١ SHROK 20175 LE

دار الشروق

دار الشروق



مُعْزَاةُ الشَّكْلِ

عند رَوَائِي الشُّنَيْتِيَّاتِ دخول الاجتماع غير الشكل الروائي

(. وهم الذين كانوا يدرسون بكل مناسبة ، سوسولوجية
المضمون ، لم يفكروا لحظة واحدة في رسم - ولو أولى -
لسوسولوجية الشكل) .

عبد الله العروى - الأيديولوجية العربية
ص ٢٦٨ / ٢٦٩

محمد بدوى

١ - ١

يحاول هذا المقال أن يتحدث عن مفارقة الشكل في بعض النماذج الروائية المعاصرة مرتبطة
بسياقها الاجتماعي التاريخي ودلالاتها المركزية . ولذلك فقد اقتصر على درس نماذج مجموعة من الروايات
الذين يسمون « أدباء السنينيات » ، محاولاً تحديد دائرة البحث بأربع روايات ، أرى أنها مهمة وقادرة
على الوفاء بمتطلبات الفرضية الأساسية فيه . ولا يعنى اختيار هذه الروايات لهذه المجموعة من المبدعين
أننى غافل عن عدد كبير من الروايات المهمة التى تصدت للبحث عن شكل غير تقليدى ، وسعت إلى
الانفلات من أسر « الثابت والسائد » .

والشراء والروائين وربما بعض القاد الذين طهروا في السنينيات ،
محاولين شق تيار ثقافى متميز في الثقافة المصرية . وهو تيار يمكن وصفه
بالخروج على الفهم السائد عن الحرية في تلك الفترة
فقد وجد هؤلاء الكتاب أنفسهم في علاقة معقدة مع السلطة ،
فهم من ناحية أبنائها الذين ولدوا معها ، وشهدوا انتصاراتها
وانكاساتها ، وهم من ناحية أخرى يحاولون الخروج على مفاهيمها
الثكرية ومناخى التوجه والسلوك لديها . لكن هذا الخروج لم يكن
يعنى - كما فهم موقفهم أحياناً - إلغاء مجرات السلطة ، بل كان

وعلى الرغم من أن مصطلح « الحبل » يقابل باعتراضات كثيرة من
قبل كثير من نقاد الأدب ومؤرخيه ، وبخاصة من هؤلاء الذين ينظرون
إلى الأدب بوصفه جزءاً من كليه اجتماع تاريخية محددة ، فإن مصطلح
« أدباء السنينيات » قد لاقى انتشاراً كبيراً ، وديعاً واسعاً ، لدى الكتاب
وقراء جميعاً . وفي حقيقة الأمر لا يمكن القول إن هذه العلاقة اللغوية
البسيطة - « أدباء سنينيات » - تمتلك قوة المصطلح وتحدد ووضوح
دلالاته . لكنها محض « اسم » فليس له أن يبدع ويهوى ؛ اسم مشافى
إهاب الصحافة ، ونشر بانتشارها ، مشيراً إلى مجموعة من القصاصين

خروجهم نضالاً للقوى التي تجهد لتهمهم ، بإصرارها على تقديم مفهوم وحيد لمعالية المثقف / منتج الثقافة ، لا يحاور الشرح والتبرير وصياغة بشرى الإعلام . وفي هذا الفهم يكرر علماء دور المثقف ومعالجة كلمته على النحو الذي يفهمه هؤلاء الشعراء والكتاب . وكان طبعاً أن تصبح علاقة هؤلاء المثقفين بالمؤسسات الاجتماعية غير مبرأة من سوء الفهم والنظر شذراً . وهذا ما دفع هؤلاء الكتاب إلى محاولة صرح أشكال أخرى مبدرة لمؤسسات الدولة . كان أبرزها مجلة وجماعة جاليري ٩٨ . وهذا يعنى أن الطرح الفكرى والممارسة الإبداعية المختلفين وأحياناً يتعصب مع السائد قد توافقت مع محاولات ضرب «وهم للتوصية» على نحو أضيق على التسمية التي أطلقت عليهم صحيفة معدة . تشير إلى نسق فكرى وصيرورة اجتماعية متغيرة . أى تمنح مصطلح «الحيل» بعضاً لتعاسك ، وتأتى به من مجرد الدلالة البيولوجية . وهذا سبب اختصار هذا المقول على بعض أعمامه ، إذ للتقارب الفكرى والاجتماعى يدنو بنا من تقارب فى ، يسر لنا نقد عمله . ويقيه خطر الانزلاق فى كثير من مهادى . أما الروايات فهي :

١ - أيام الإنسان السبعة ، لعبد الحكيم قاسم ، المجلد للصيرورة العامة للكتاب ، ١٩٧٠

٢ - بحمة أغسطس ، لصنع الله إبراهيم ، المؤسسة الثقافية الجديدة ١٩٧٦ ، الطبعة الثانية

٣ - الحقائق القديمة قابلة للإثارة الدهشة . الكتاب ١ من «أنا وهى وروجر العالم» لبعي الطاهر عبد الله ، الهيئة المصرية العامة للكتاب

٤ - الزنى بركات ، لجمال البطاوى . مكتبة ملبول القاهرة ١٩٧٥ الطبعة الثانية

٢ - ١

ولكن كيف يمكن تلمس العلاقة : «الشكل / السياق الاجتماعى لتاريخى» ، وهى علاقة معقدة متداخلة ، تتوارى تحت تلال من إغراء لدراسة الاجتماعية المسهلة التي تعمد إلى المصنوع فتشير إليه . نافضة يدها من إشكالية الشكل تماماً ، متجاهلة كونه واحداً من مستويات العمل الأدبى ، يسعى النظر إليه فى علاقته بغيره . لا يرغم هذا اللقال إلا أنه يطرح الأمر للدراسة دون معنى لفهم الإشكالية ، هى أحيان كثيرة يصبح هم الكاتب أن يمتلك حيليات مشروعية السؤال وصحة طرحه ، وفى هذين الأمرين يكرر جزء ضخم من تجاوز الإشكالية . محمد - من ثم . يجب . وسيت رعم أكثر من أى أحول ها . الدخول إلى هذه الإشكالية . متصوراً أن الدخول إليها يقتضى تأكيد مصعة أمور

سفل - دون حوض فى التفاصيل - إن النظر إلى العمل الأدبى بوصفه بنية يعنى مجموعة من النتائج المهمة الحديرة بالتحديد والتوصيح . فهو يعنى - أولاً - عدم شرعية شطر العمل الأدبى إلى نصين ، أو تحويله إلى شكل ومصنوع ، أو مصنوع وشكل ، سواء كان هذا الشطر واضحاً جلياً أو مستتراً خلف تسيات مراوغة تعاون العيوب علينا مثل «الرؤية والأداة» أو «الموقف والشكل» أو طبعه الأسلاف «اللفظ

والعنى» . فمثل هذه التسميات تشير إلى فصل حاد هو فى النظر الأخير إرث فلسفى يرى العالم من خلال ثنائية ذهبية . وهو - ثانياً - يعنى عدم شرعية الدرس للمصنوع التمهيدى الذى يقتصر على الوصف طويلاً إزاء المصنوع ، قاصراً عمل الناقد على ما يقوله النص أو ما يسعى أن يقوله ، بعيداً عن الوجود الخيال للنص ، وكأننا أمام مجرد شكل معزى غير متأثر من أى صوب من صروب المعرفة البشرية . وهو - ثالثاً - يعنى عدم شرعية الدرس الشكلى للنص . أعنى التعامل مع النص بوصفه فصلاً لازماً أو بنية مغلقة على نفسها . فائدها فى جهازها ، ذلك أن المقول بأولية الشكل وقيلته يمزق كنية الخبرة الإنسانية ، ويحولها إلى ركام عبر متجانس من الخبرات المخرقة ، ويستلب من العمل الأدبى معابته الأساسية بوصفه خلقاً إنسانياً . والمقول فى كلا الحالتين - أولوية الشكل وأولوية المصنوع - هو خروج عن إطار النص ، أوها خصص للابديولوجية بالمعنى المحدد للكلمة ، وثانيها هروب منها للسقوط فى أسرها

إن محاولة درس الشكل بوصفه جزءاً من «بنية العمل الأدبى» ، أو أحد عناصرها المتراكبة المتفاعلة ، لا تعنى فصله عن القصة أو القصيدة ككيان أنطولوجى ، بل تعنى أن الناقد يركز عليه ليدرسه من خلال علاقته بغيره ، دون أن يقع فيما يسمى بمعطلة (التحرير الباطل) ^(١) Fallacy of Vicious Abstraction أى تحرير

عنصر واحد من موضوع كل عبنى ، ثم الاعتقاد بأن هذا العنصر سيكون له - عندما يعزل على هذا النحو - نفس الخصائص التي كانت له عندما كان جزءاً من الموضوع ، ومعنى آخر : إن اضطراب الناقد إلى درس الشكل كأحد مستويات البنية لا يعنى الوقوع فى إفسار شطر النص إلى قسمين يحصل بينهما - كما يقال - سور النص العظيم . لكن الأخرى أن تقول إن عمله أشبه بعمل الطبيب الذى يدرس «القلب» فى ضوء آلية Mechanism الجسم البشرى الحى . ولذلك ستكون حركتنا من السياق الاجتماعى التاريخى إلى النص أو العكس ، وفى كلتا الحالتين لا يعنى وقفنا إزاء المستوى البنائى أكثر من غيره من المستويات الأخرى للعمل سوى أننا نحاول طرح المشكلة . قد يقال إننا نحول طبيعة لأدب وتفرض عليه قوانين ظاهرة مخالفة ، ولكن الأمر يختلف فى اعتقدى ، فصلاً عن هاد القضية التي تبغى وضع الظاهرة الجاهلية فى تضاد مع الظاهرة الاجتماعية ، فإننا أيضاً - على مستوى التداول الوضعى التطبيقى - لا يمكن أن نتحرك داخل بنية معقدة متعاورة لشرائط التى تحت فى وسطها . ولا يعنى هذا أننا مهدر الاستقلال السقى بصدرة الجاهلية ، ولكن يعنى غصب النظر الكلى الذى يفرص نفسه حتى لدى دعاة الحباد الفلسفى من معتنى الوصعية المعقدة ^(٢) .

وفى حقيقة الأمر ، فإن ما نحاوله هنا لا يتشبه إلى النقد الخاص تماماً . إذ الناقد يحصل بالنص ، وفى حالة الباد الوقى الجديد . يكون الاحتمال بالنص اسهدافاً لاستخلاص دلالاته وعلاقاتها بالعصر ولواقع وفى حالتنا هذه قد تدو حركتنا أكثر تعقيداً حتى من حركة الناقد الواقعى . سواء كان ميوزياً توليدياً أو من أضرار مايسمى «بعم جاليات النص الأدبى» . والحق أن هذه المحاولة تعبر نحو النقد الأدبى إلى علم احتواء الأدب والرواية خاصة ، وبالتحديد إلى منطقة حطرة

مراعاة هي علم اجتماع الشكل Sociology of form : وهو علم يحاول درس علاقة الأشكال الاجتماعية في الوقت الذي يهي فيه استغلال الظاهرة الاجتماعية السي

نقد ألح النقاد القويين كثيراً على درس ما يقوله البعض أو ما يراه مدع ، وهو صريح ، على وصحي ومنه ، إلا أنه كان دوماً إلحاحاً من السبب ، يصحح من بعض على لأهمه ، شكك ، وكان درس شكك بقدر من منه ، شكك ، ومنه ، صرح عن ، منه ، وقد مر صرح لاجتماعي حصول كثيرة ومنه ، في دولة السجاح في اعتراف هذه المدرسة النقدية المبنية ، بالأدب بوصف مؤسسة اجتماعية Literature as an Institution

وفي هذه المدرسة ليست ترى مدعاة لتقديم تاريخ مدرسي ، سيوسيولوجي للأدب وخاصة في مجال الرواية ، إذ يقتصر هذا مجالاً آخر وموضوع آخر ، ولكن أشهر إلى أن درس علم اجتماع الأدب يعمل الآن على أساس من مهاد علمي ، يدها لوكاشي ، وسار فيه ريميه جويار وجولدمان ، وبيرماشيري ، وإذا لم نسمع ظروف هذا المقال تتبع هذه الجهود ، فإن نتائجها متضمنة في السياق بشكل أو آخر^(١) .

١ - ٣

نكر ما الذي يدعى المدع ، شاعراً أو روائياً أو قصاصاً ، أو كاتب نص مسرحي ، إلى البحث عن صيغ جالية أخرى جديدة ، تباين العادي والمألوف ؟ أم هو محض إبداع صرف ، يدفعه إلى الكد والعت وركوب الصعاب من أجل أن يحدد في فيه أو يثر أدواته وأن يحقق لنفسه خصوصية الفنان وضرورة تميزه عن الآخرين ؟ لا شك أن الفنان الذي يرى في منه فعالية خاصة ، قدرة على التأثير في واقعه وواقع الآخرين ، يطمح إلى أن تكون له أدواته الخاصة ، سواء استعارها من أسلافه أو معاصريه ثم صيغها بصيغته ، أو خلقها خلقاً ، بوصفه فناً ، مدركاً خصوصية الظاهرة بصفة وتجاهداً مع نزائها القومي والإنساني ، ومن ثم فإنه يسمى إلى إعلان صوته الخاص المتمرد ، الذي لا يكتف بأصوات الآخرين ، ولكن الوقوف عند هذا السبب وحده ، ليس كافياً لتفسير التجديد والتعبير في الفن ، فليس مستطاعاً قبول تفسير ظاهرة معقدة كهذه الظاهرة تفسيراً يتكفى ، على رغبة الفنان الفرد ، وروحه بالإسهار ، أو شوقه إلى إبراز تفرد ، ونحن نجد التجديد في الفن يتم غالباً بشكل غير مبدع ، بمعنى أن التغيير لا يكون هم فرد متفرد متميز ، بقدر ما يكون هم مجموعة من الفنانين يعملون بشكل سافر أو حتى ، في بحث أدواتهم الجديدة المعبرة ، استهدافاً للإجابة عن معضلات ، محددة ترحبها مجموعة اجتماعية محددة

إن الفنان إذا يجد نفسه مواجهاً بواقع معقد ، متداخل العلاقات ، لا يجد بداً من تفحص أدواته ومدى قدرتها على خلق هذا الواقع خلقاً حياً جديداً ، حتى لا يكون فنه مجرد انعكاس لما يدور في هذا الواقع ، من إبدع جديد يومئ ويشهد بكنهه - في ذات الوقت - يصحح ويشارك في فعل صيرير ويستطيع انقور إن حدوث صدع في البنية الاجتماعية لابد أن يمتد أثره متجلى في نسي الثقافية المتناحلة معها ، أي إن التعبيرات في التشكيكية لاقتصادنة الاجتماعية لابد أن تظهر آثارها في وعي

اجتماعات الاجتماعية نفسها ، وعلاقاتها بجموعات الأخرى ، وتحققها من المجتمع والتاريخ وفي التراث عرق يستطيع غره - دور عاء - أن تلمس هذه الظاهرة بحسده فيس سمور « بالحدثين » ، وهم مجموعة من الشعراء ، نادوا بالتجديد وسد الثابت الضاصر عن طريق صوغ مفهوم وريثهم - ومن هنا أصبح عليهم هذا الاسم لدى لا نحو من دلالة نقد طرق هؤلاء الشعراء دروباً جديدة لم يطرقها سابقون ، وكان تجديدهم إبداعاً جديداً نوقح جديد ، يصرح أسئلة جديدة عن معتبرات وعلاقات ومفهوم جديدة ، عرفت نسيج الإحانات المكررة للسلطة المعادة - وقدمت بالمبدع في أنون التجريب التقني فقدمته إلى صرح أسئلة من نوع خاص عن الله والإنسان والزمن وهي أسئلة لم يكن من سكر أن تملك قوامها الخاص وفاعليتها إلا إذا تحدثت في شكل جديد على التقديم ويتجاوز^(٢)

١ - ٢

يبدأ وهي الفنان يواقع في اللحظة نفسها التي يبدأ فيها وعيه بدوره في هذا الواقع ، إن الفنان بما هو مثقف عصوي منتج للثقافة هو دولة وعي المجتمع بنفسه - ولن نفهم دور هذا الفنان إلا إذا فهمنا حقيقة دور المثقف العصوي الفرد وموقعه من المجموعات الاجتماعية والشرائح والفئات المختلفة ، وعليها - مادي - ذي بدء - أن نتجاوز ذلك المفهوم البدائي الذي يربط عمل المثقف بمهنة بعض دهمي ، بمعنى أن التعبير بين المثقف وغيره من أعضاء المجموعات الاجتماعية يسمى أن يقوم على أساس آخر غير طبيعة العمل ، فكل عمل دهمي يحتوي على قدر من الجهد العصيل ، وفي المقابل فإن كل عمل عصيل لا يخرج من إيمان الدهر واللجوء إلى حيراته وبراكها - وقدرته على الخلق والابتكار ، ولذلك نتمتع مفهوم جرائمشي عن المثقف ، وهو مفهوم يقوم على موقف المثقف من السبب الطبقية والإنتاجية ، فكل مثقف يرتبط ببنية اجتماعية فاضلة هو مثقف عصوي ، وكل مثقف يرتبط بأشكال بالدة أو مضحكة أو في طريقها إلى الزوال هو مثقف تقليدي ودون لدخول في إشكاليات مفهوم جرائمشي^(٣) وما أثير حوله نقول : إن المثقف العصوي العربي هو الذي يرتبط بطموح الواقع العربي ومطامح ثقافته ومخبراته الاجتماعية في الاستقلال والعدل والحرية ، وإذا كان المثقف العصوي هو المسئول عن سيادة رؤية مجموعته الاجتماعية للعالم ، وعن دوره الخطر في هيمنة الرؤية الناقصة ، فإن الفنان يقدم وعي الطبقة بكيفيات واجبة تضعه في مرتبة الفيلسوف والمدرس السياسي ، ويريد من أهمية دور الفنان في البلاد المختلفة ما يعاينه واقعها من تصادم مروع مع العصر ولحمه

١ - ٥

إن تاريخ المثقف العصوي العربي هو تاريخ محاولات تطويرة النوعية بين الإحباط والرجح في فهم واقعه ، وفي سكا أدوات هذا الفهم لقد وعي هذا المثقف دوره في صيرورة واقعه ، ودوره في دفع عجلة تقدم هذا الواقع ، الذي يجمع الكثيرون على أن أهم سماته ، هي سمة التحلف التي يرجعها بعضهم إلى مجموعة متشابهة من الأسباب ، فمنه أعاد تاريخية لهذا التحلف ، وهي أعاد كاتمة في العمق من نبي الصمم العربي ، وتربط نظرة العربي إلى الزمن ، وتعممه مع تقويم نبي حكم صيرورة التطور التاريخي^(٤) ، ومنه أسباب خاصة بتعميد الاستعمارية

نقى تخلق (تطوراً عكسياً ، وتفهمراً قطاعاً ، أى إن انخضع التابع يتقدم أو يتغير في بعض قطاعاته ، في حين إن قطاعات أخرى ، لا تنبى على حالها كما يتأخر إلى الزمن ، بل ترجع عسواً وضرورياً إلى مراحل محطتها في الماضي) (١٨)

ب التشكيلة الاقتصادية الاجتماعية العربية ، وإن كانت نومي إلى سادة محط إنتاجي محدد ، تختلف كثيراً عن بقى أخرى ، وبخاصة البنية الاجتماعية في أوروبا ، فقد كان التطور التاريخي هناك تطوراً شاملاً في محمله ، أما التطور الذى حدث في بلاد العالم العربي فهو تطور خاص . يتم بتداخل الحقب التاريخية ، وتجاور القيم وأنماط السلوك ، دون تدخل خصب وصحي يولد الجديد ، ويخلق التجانس والاتساق بين القيم

على أن هذه الوضعية تخلق فيها تخلق شعوراً بقصور الأدوات التقليدية في مجالات الوعي كافة . وهذا أمر طبيعي ، إذ إن الاختلاف بشأة الفئات والمجموعات الاجتماعية وصورتها ، في البلدان التي رزحت طويلاً تحت سيطرة الاستعمار ، عن البلدان الاستعمارية ذاتها ، يتطلب البحث عن صيغ علمية ومعرفية مخالفة للصبح التي انحوت المتخلفات الأخرى المغيرة

لقد مر العرب بمجموعة متتالية من المراحل التي كان لها أثرها في فلسطين ثم بكسة يوبو ، بالإضافة إلى سيادة الظلمة ومعاداة العلم وانتهاك إنسانية الإنسان وظهور ما يسمى بظاهرة الازدهار المكاد في مجال التقدم الاقتصادي ، وكلها محض ظواهر دالة على مجتمعية تحدت فيها أنماط خاصة وعلاقات خاصة لم تعترض بعد ، ولم يكن أمام المثقف العربي والفنان وعالم العلوم الاجتماعية ، إلا أن يبحث عن وسائل تعيد معرفة الواقع ، وتضعه في إطار الوعي به وبكيميائيات أنظمتها وعلاقاتها

نظفل إن الوضعية المتخلفة في بلدان العالم العربي ، تنسم بمسبات محددة ، نشير جميعها في النظر الأخير إلى واقع خاص ، له علاقاته المعقدة بالتراث وبحركة التقدم البشري . ولذلك يعمل الفنان على تحرير أدواته كدحاً خلف اقتناص تعقد الواقع وخصوصية ظواهره . وهو يعى - أولاً - تخلف هذا الواقع الناتج عن مجموعة من الأسباب التاريخية والاجتماعية ووضع الطبيعة للاستعمار ونحجر أبنية الوعي وحمودها ، و - ثانياً - خصوصية هذا الواقع بالمعى الذى ينتج عن تاريخية الظاهرة وخصوصيتها ، - وثالثاً - بإمكان تحجير أقصى الجوانب إشراقاً في خبرة الجماعة التاريخية وثقافتها .

١ - ٦

تحدد إحالة الفنان العربي في السؤال المحوري في واقعه ، منابعه الذى استقى منها تلوينه لفته . وانكبيات التي تم بها هذا التلوين ومن يتبع منابع التحديد يحددها لا تتجاوز اثنين . أولاً : التراث الذى يتبع شمس لتاريخ وطرائق تنويه وأساق القول التاريخي وكيميائيات القول الأدبي ، سواء ما عرف منه بالرسمى أو الخاص ، أو ما يوح به الواقع من أمثولات وحرافات وأفاصيص وشعر عامى ، ثم أنماط القول

الأسطوري . وقد يتبع الصهم للتراث فيشمل الشرائع ، وبقياً أشكال الاعتقاد ، وأنماط القيم التي عرفت استمرارية تاريخية متسربة من واقعها المشروط في الماضي إلى الحاضر . وليس نحة تناقص بين التحديد والاستعارة من التراث . فالتجديد في هذا الإطار ينصب على دفع أقصى إمكانات التخدم الكامل في التراث . مع خلق ما كان عائياً أو جيبياً أو معيياً في السياق التراثي . وأصبحت وضع التراث برمته في تناقص مع هاجس الروح إلى التقدم بصوى على عجز فادح عن رؤية التراث في تكثره وتعدد . ثانياً : استلهم مسرحيات الفن الأدبي في يقع بعدم اعتمده . وهنا لا ينبى الفنان العربي قيساً غربية عن واقعه كما أنه لا يستعيد قيم عصور عاربة حين يستلهم تراثه ، بل « يوظف » هذه الإنجازات بحيث تصحى مستوى بئانياً في بنية أدبية بخارجة عن بنى اجتماعية أخرى معاصرة لبنى المجتمع العربي - ومؤثرة فيها . وفي هذا الشأن يسمى الإشارة إلى عدم وجود معارفة بين بحث عن نموذج خاص بلكانب العربي والقول باستعادته من إنجازات الفن الإنساني ، لأن الهوية القومية لا تصادم مع حقيقة كوننا جزءاً من حضارة البشرية . ولا تتناقص مع طموحنا لإسماح صوتنا للآخرين ، وبخاصة بعد أن لجأوا للمثقف العربي مرحلة الانبهار بأوروبا والشعور بالدوبة الفكرية إزاءها إلى مرحلة الصهم للموصوع لطبيعة الحضارة الإنسانية ، والتعامل مع أوروبا وفقاً لقانون غير بسيط ينطوى على معارفة جليلة يتحدد في أن أوروبا مالكة مفاتيح الحضارة الحديثة وهي في ذات الوقت ناهية الدول المتخلفة والمشبوبة عن الحروب الطاحنة من أجل اقتسام السوق العالمية .

علينا أن نفهم مخاضات الفنان العربي التشكيلية في إطار أكثر كلية . حقا إننا لا نزع من أن كل القطاعات تتقدم في خطوط متوالية ، إذ إن وضع الطبيعة يخلق تفاوتاً في مدى التقدم والتخلف بين أشكال المعرفة والإنتاج والسلوك ، لكننا ينبغي ألا ننقص النظر عن ذلك التوافق الجمل الذى حدث في أشكال معرفية كثيرة ، فقد توافقت مع الشعور بتعقد الواقع وضرورة درسه علمياً وظهور المغامرات التشكيلية في الأدب ، الاهتمام بتخصص الأنا القومية ، وبرز دراسات متخصصة في فلسفة التاريخ وسوسيولوجيا الثقافة وعلم الاجتماع . وليس مصادفة أن تتراس دراسات عبد الله العروى والطبيب ليربى وأدوبيس في درس الثقافة العربية وأيديولوجية المجتمع العربي مع دراسات صهير أمين في اقتصاد التخلف ، وبحث أدونيس ومحمود درويش وسعدى يوسف عن حساسية شعرية جديدة في الشعر ومحاولات إميل حبيبي وجبرا إبراهيم جبرا وزكريا تامر في القصة والرواية ، ومحاولات يوسف إفريس وسعد الله ووس في خلق صيغ مسرحية جديدة . وهذه الأسماء على سبيل المثال لا الحصر .

على أن البحث عن كيميائيات تشكيل شخصية لدى كتاب والسيات في مصر لم يسع صاحب من هذه أهم القومى أو هم البحث عن هوية قومية لا ترمص انعمالية ، بل كان وعياً بمشوة به الواقع من تداخلات ونماضات ذات طبيعة جليلة ، وبخاصة تلك الفترة الحسنة الثرية ، فترة يوليو ناصر ، والفارق بين رؤية كثير من الكتاب العرب والكتاب المصريين لهذه « اللحظة التاريخية » يكمن في أن يوليو / ناصر كانت لنا واقفاً في حين كانت لدى الآخرين حلماً يومي إلى أنقى ، لم يفصح - للعيون الضلقة الخمية - إلا عن أجمل ما فيه

وعلى هذا تتلخّص محاولات البحث عن أشكال جديدة في مصر مع محاولات التجديد للتجاوية معها في بلدان العالم العربي في إطار واحد ولكنها لا تفقد مذاقها الخاص. والعارق بين هذه وتلك هو كالعارق بين هوم جبال حملان في «شخصية مصر» وهوم الطيب تيرى في «من التراث إلى الثورة».

١ - ٢

«أيام الإنسان السبعة» لعبد الحكيم قاسم، هي أول مدثري مصر له. وهي رواية مهمة لعدد من الأسباب: منها توقيت صدورها المبكر في بداية الستينات، ومعالجتها لموضوع جديد، وما تحقّق فيها من إبحار عن نمط في شكل جديد متجادل مع موضوعه على نحو جعلها تلمت - إبان صدورها - الأنظار إليه. وإلى موهبة صاحبها التي كانت قد برزت في أعمال قصصية قصيرة، نشرت في دوريات تلك الفترة، وبخاصة الطليعة منها، ولهذا ظفرت الرواية باهتمام ناقد أكاديمي، فكتب عنها مصلاً طويلاً في أحد كتبه، مقارناً بينها وروايات أخرى شهيرة لكتاب أحرر صوتاً، وأبعد صيماً من كتابها. (٩) والرواية تقدم «تاريخ جماعة صوفية من قرية مصرية صغيرة متروية في أهدق الريف، تأهب للذهاب إلى مولد السيد البدوي الذي يقام كل عام في مشهد بصفت». بيد أن مثل هذا القول يبدو تبسيطاً غللاً، فالرواية - صف - تقدم مجموعة من التراويعات، وهم يستعدون للذهاب إلى المولد، لكنها لا تلتفت عند هذا الأمر فحسب، بل تتجاوز إلى رصد الحركة الداخلية للجماعة، فتقدم لنا «تاريخاً» اجتماعياً حياً، هاجساً بالحركة. دون أن تفقد طابعها بوصفها رواية. ودون أن تتناول عن كونه موقفاً من الواقع وشاهداً عليه في آن واحد. إلى جوار هذه الجماعة، ثم فرد متوتر، يكاد يكون ملتأماً. أو هو - على حد تعبير لوسيان جولدمان - «بطل مضل Problematic hero»، لا يمكن أن يحمده فرداً من أفراد الجماعة للتدعي فيها، المؤسس بقيمتها، ولا يمكن كذلك أن يحمده خارجها وتعدّه جامعاً، والأفضل أن نرصد علاقته، المعقدة في تأد، بحيث تسكن من فهم علاقة الاتصال / الانصاف بيه وبين هذه الجماعة.

بداعة، نحن في عالم نحن من حوالم الفخ في الريف المصري، فليس ثمة شخصيات تقليدية، كالصدة وشيخ الخفاء وبعض النفس الغلاظ. ثم نحن مع عمل لا يمتثل بالحدث الصم الذي يقسم الرواية إلى مرحلتين ويقف بينها محداً وفارقاً، وأخيراً نحن مع تاريخ من نوع خاص، تاريخ جماعة هامشية، وتاريخ علاقاتها بجماعات أخرى ملاصقة ومتعائلة ومؤثرة فيها، لك - برغم هذا التاريخ - روحه عملاً روائياً، أو على التحديد الدقيق نحن في خصم نحن الذي يحدث فينا تأثيراً خاصاً. ومن هنا نحن أهمية السؤال هي المعامرة الروائية، وهي جدتها وتفردها.

وهذا العالم التحق، موار بالحركة الدائبة، والتعامل الذي لا يتوقف لحظة. على الرغم من أنه قد يبدو ساكناً وثابتاً وراكداً، فإنه - ككل عالم إنساني - لا يكف عن الحركة والتعامل. ومن ثم كان السكون محض تصور نسبي، تكمن فائضته في عمود إيراد نقيضه وحلاء معناه. والعالم الذي تقدمه الرواية - إلى جوار ذلك كله - هامشي،



فعلّجني

أما أصحاب الحاج كرم فأمامهم مباحج النساء . ويدعم الكاتب التالى ما ذهب إليه من وجود عين أخرى تتأين قليلاً عن عين البطل ، فتتبعه أشياء تتجاوز وعى طفل ، ولا يمكن له بحال أن يستوعبها في إطارها . فعين يقص الراوى عن شخصيته يتحدث عن « محمد العابق » هكذا . « تلتهب الجفنة بالصحك ورائحة حكاية عن روجته اللصة «روايح» وعشيقته «الحازية» . ليس حراماً معاشرته لمعاربة ، فقد وهبت نفسها له . على خليل يشحب من مهارت العابق ، لكن الحازية وهبت على أى حال كتراً من اللحم الأبيض والعيون المكحولة . يوارى كتراً وهبت له رويح من كل شيء ، يمكن أن يسرق وينقل . تدور الحازية ورائحة في الموالد . في دهبير غيبى مظلم ، فسطحها الحاج كرم ، فزعق فيه ، فهب من فوقها مذعوراً بعدل عمامته ونظر إليه الحاج كرم وهو يتميز غبطاً

— صاحب الناس وناير تلعب يابى الكلب

وصوى العابق لبايه منهوجاً

— جاضر ياعم ، ص ١٥ .

لقد قص العابق القصة في مجلس النساء فتقبلها عبد العزيز دون أن تثير فيه سوى حب غم الخطبة . ولما بعد العريق يحب (العابق الخطاء) تماماً كما يحب الحرة النجبة التى تبوء بدواها عبد البدين . إن هذه العين ليست عين البطل . ولأخرى هى عين أخرى معبرة . وهى تجيب عن التساؤل الذى طرح من قبل . ولدى كان مصاباً عن التميرات التى تحدث في (القرية ١٧) وما يد كوت محصوره في بحر وعى عبد العزيز له كلمة فيها

ومها يكن الأمر فإن زاوية الرؤية . على هذا النحو ، أتاحت للكاتب إمكانيات بنائية كثيرة ، جعلت بإمكانه أن يتنقل بين هذه الحالات نفسية متباينة دون عناء . وهو قادر — بمصلها — على احترق المستويات الزمانية والمكانية المتباينة والحركة بين الحظيقتين : الموضوعية والذاتية في آن واحد . كما تحت هذه الإمكانيات في تقديم لوحات حياتية طويلة تكاد تفصل بالنسبة إلى الشخصيات إلى «تقديم حياة كاملة» بكل مايجوز فيها من فرح وحزن وتقدم وكوص .

٢ - ٢

يبدأ الفصل الأول (الحصرة) بالطفل عبد العزيز ، الإبن الذكر الوحيد فيما يبدو للحاج كرم . والحاج كرم هو رأس جماعة الدراويش ، يقام المذكر في دواره الذى ورثه عن أبيه ، كما ورث عنه حب الطريق والخير للأصحاب . وما يتأهب الرجل للصلاة ، يبدأ القاص في نسج خيوط عالمه في دقة وإحكام ، فيقدم لنا جماعة الدراويش الذين يقصون اليوم في كد وتمب ، يعصرون بالنساء والولدان والبهائم والأرض ، وينافسهم . إنه عمل شاق صعب ، لكنهم في المساء يتمتعون . ويضطرون إلى كد اليوم في وداعة ويتسامرون ، ويتبادلون أحقاد نصع والتعب وتمتع الحكايات ، وكأن لقاء المساء هو الملاد الوحيد من قسوة النهار وروعته . أو هو العالم الذى صمعه الدراويش هرباً من الحياة القاسية العاصفة في الحقل والشمس والماء والعرق ، محولين بحدى قانون الحياة بقانونهم الخاص . هي مقابل قسوة الحياة وسيادة للصحة والقسوة على

لا في موضعه من سيرة ملاقات الاحتفاعة صعب ، بل في موضعه كحدث من هتاف الكتاب أو على الأرجح ، يهوى الكاتب الدين يرويه أقل من أن يهتم به . وذلك غامضه وساطته المتأدعة المزاوعة ولذلك كان أحد هوم الرواى أن يرصد بدقة تكاد تجعل من عمله في جانب من جوانبه وثيقة تسجيلية . ومن الخدير بالذكر أن أحد الباحثين في علم الاجتماع . بعده عملاً قريباً عظيم الفائدة مدارس التراث «شعوى»

وستطيع القول إن المفارقة الشكلية في هذه الرواية . تكن في التوارى القائم بين محور وعى البطل من ناحية . وحركة الجماعة من ناحية أخرى . وعلى هذا يتوارى تطور البطل واصمحلال الجماعة بصورة تجعل أحداث الرواية (من الاستعداد للحصرة إلى الخبير إلى السفر إلى الوصول إلى هطاً حتى البيلة الكبيرة والعودة إلى القرية) مستوى أولياً أو إطاراً يقدم حركة محور وعى البطل متورية مع حركة «اصمحلال» الجماعة . وفى هذا لإصرر سيواجهنا أمر في غاية الأهمية . بل إنه يمثل — فيما أرى — لب الحدة الشكلية وأساسها ، وهو تحديد زاوية الرؤية

Point of view

يبدأ الفصل الأول بالولد عبد العزيز في وقت صلاة المغرب التى يحيا دائماً لأنها تحيى في وقت جميل . الشمس هي غاربة والأصواء لينة ووربا حزينة ، والأب الحاج كرم يتأهب للصلاة في مشعر . فإذا قصاه جلس مسحاً يتنظر الصباح . حيث تهاجج النساء التى تنتظرهم بعد عشاء وعمل مرهق طوال النهار . ويلاحظ أن زاوية الرؤية لا تكاد تتصح تماماً ، فليس ثمه راو تقليدى أو راو يتحدث إلينا بمفرد المنكلم ، إننا — على الأرجح — مع الاثنين معاً : الراوى الذى يرصد من موقع «عبد العزيز» الطفل ثم — المراهق الشاب — والراوى الذى يتحدث إلينا بوصفه شاهد عيان لكنه أبصا يرى من خلال عبد العزيز على الأقل في طفولته . وهو على كل حال ليس الراوى التقليدى العالم بكل شيء ، ولهايد في نفس الوقت .

وعالم الطفل ضيق صغير ، كل ما فيه طيب ومبج . إنه عالم مشحور حول الأب المحبوب المهيبة . حتى القسوة التى يتذكرها ، حيث يحصح أفراد الجماعة لقانون آخر غريب عن جوامعهم ، تبدو مبررة وهينة في إطار الصورة العامة . والتركيز على ما يجبه عبد العزيز — خاصة في الفصل الأول حيث راء طفلاً — لا ينفرد الرواى إلى إجهاض موضوعه العالم الرواى ، أو تقديمه من خلال رؤية أحادية ، فقد استطاع من خلال عين الطفل أن يلتقط صورا ومشاهد ولقطات ذات دلالة تتعلق بسيرة الجماعة ويبرز الاقتباس التالى السمة الأساسية في الجماعة ، أو هاشيتا وعرب وتناقضها مع المجموع الذى يجا في القرية . «ونكاد دائرة الظلال تبد مستقرة تحت العنوس ، ومستطيل الصور الأصغر خارج من باب الصلاة ، وقامم الشره إلى صفتين معتمتين . ثم متحدر إلى الطريق ، حتى يبدأ الناس يلبون عاتدين من للمسجد إثر صلاة عشاء متكسرين كأشباح واهمة . وفي أرواحهم بقايا تسايح ، يبرون شرفة الدوار ، يقرؤن السلام مخافتين ، ثم يحصون ، تبتلعهم حمة الحارة ، ثمة في الدور الكينية تنتظرهم العرف المظلمة والوم إلى الصباح

الزواج و لإس والحيوان ، مجد وداعة الحياة ، وتراجع قانون المصلحة
الشمسي أمام ربح الحب الأخرى ، وانتصار الأمل في مكان بعيد ناء
يمدكه الصابرون العابدون .

وهم يلودون بالخصرة والطريق وحكايات الأبرار والصالحين ،
لأنهم قوم متعلون بالجراح ، غالى جوار الحاج كريم سجد أحمد بدوى
بدى أحب يوم ، وزوجت صاحبه في بلد بعيد ، وقيل أن نصى
وصته أن يتزوج من «فاطمة» ، ففعل ، وأنجب منها ، ولكن ولداه
ماتا بمصر الوفاء ، ومحمد كامل ، الطويل الأسمر ، عريض المكبي ،
ابدى غزا الياسر رأسه دون أن يعقب سلا ، والرفاق الأطرش ، الذى
لا يكتم أو يسمع ، وعلى حسن . صاحب القالة الأكرش السحيل ،
ويعيق لشمر عن الدمين في الحقل يديه الناصتين ، وعطره الفائح
دوما ، وعشيق الحذرية ، وروح المصنة «روايح» ، ووالد النات اللان
يعمر في بيوت مدينة ، وسيم الشركسي الحار بقة أسرة أنف أدعها
حنون عريب

ولى الخصرة ، يتراجع عالم الفقر والعيون الكلبة والأمانى الهية ،
ويسود عالم آخر شامع : صحارى ورمال وبحار وأنهار وأشجار وسحب
ودرات وكمل في صدر كل مخلوق . ومع الرحلة الغربية في أنظار
الكور ، في الأملاك البعيدة وفي الأعماق السحيقة ، تضطرم القلوب
بالأشوق ، وتلتهب بالتلاوة ، وتشتق الزغاريد أنوار الفضا . إنه فرح
شعبي أو طقس احتفالي ، يلحل عبره المعوز المتعب إلى عوالم تضيح
دافرح . ومبدوة للجميع . ولى هذا الحو الطقسي ، ينهج عبد العزيز
الطفل ، ويحاول أن يندمج فيه بكل أخصائه ، لكنه حين يحاول قراءة
كتب الأذكار بهشل (يتأمل هذه المكتبة ولا يفلح في استكناه سرها .
به يذهب إلى المدرسة وله كتبه ، صغيرة ، مرحة ، كبيرة الكلمات ،
تحكى حكايات لطيفة عن أولاد نطق الثياب ، وبنات صميرات ذوات
صغار وشرايط ، لكن الكتابة الغربية هي همه الكبير ، لا يفرح له إلا
بالسر اليسير من حرف أو كلمة لا تكون معنى ... كيف إذن تتحول
هذه الصفائف الصغراء إلى سحر يخلق في سماء الإخوان ١٩) ص ٢١
وكان المدرسة تقف هائقا أمام ولوجه عالم أبيه وصحابه ، وتدفقه في
لوقت ذاته إلى عالم آخر مرح جميل . وسوف تكون المدرسة / القراءة
بعد ذلك عاملا أساسيا في إقامة حاجز بينه وبين عالم الدراويش .

في فصل «الخيز» يكون عبد العزيز قد دخل منطقة التساؤل
والاكتشاف واهتراز الثابت . وهذا الفصل يبدأ بداية تخلف بنا في لغة
تساؤل . به يصحو من نومه على كابوس قاس ، فإذا بيد أبيه المشرفة
عن وجهه ، وبعدها يستيقظ الحاج كريم فيراه عبد العزيز حاريا تماما .
هكذا يبدأ «العالم» شعرى أمامه ، أشياء غريبة تبدى في عرشها كاشفة له
عن الدهر المحبوه تحت طبقات كثيفة من التسليم ، فتخلق لديه رغبة
جديدة . رغبة في الوحدة والانزواء مع كتبه ووريقاته الصغيرة التي يوح
ها به بصبه . وتتجاوز المشاعر الرومانسية المحمقة الرقيقة - الشعر
وصغيرة - مع مطالب جسده . إن شيئا رهيبا قد استيقظ فيه فأضحى
السؤل أداته ، والتأمل وسيلته . وفي يوم الخير يرقب أشياء جديدة
وما هو د ، يرقب «صباح» ويدها تملان عملا ذاتيا في الرغبة على
مطرحة ، وتدها يرتمحون تحت جلابها الخفيف . وحين تلخل الحاجة

شوق ، تصعه إلى صدرها هيمتلئ برائحة صابون حمامها المعطر
(وتخلص من عناقها مرغوبا من شيء عارم يجرى في عروقه) . لقد
كانت الحاجة شوق من قبل أمه أو بثابة الأم له ، بل كان يبعد لديها من
الحنان والحب ما لا يمحده عد أمه والواقعية ، ولكنها الآن تمثل
الاكتمال الأثنوى الرائع ، على حين تمثل صباح البداية المزدهرة .

يجلس عبد العزيز كأنه في حلقه (بسوة المتهجات) وقد
أخذتهن حتى الخير فحصر من ملاسهن . (ثم يرفع عنه يدي
ساعدي الحاجة وصدرها وعمرها وتضحكنها والدقة العائرة في دهب ،
لكن قبض صباح المهلهل مقطوع عند صدرها ، ويبرز القطع لفة لديها
سمراء دقيقة الحلقة . صرف نظره سريعا وقلة يكاد يخرق) ص ٧٣ .
وهو ميمور الأنفاس ، يكاد يموت في مكانه . تلتقي عيناه بعيني صباح .
تسرع يدها لتضم دقي القطع على لديها ثم تسرع يدها إلى الرقيب تاركة
أياه ، ويقفز التدى خارجا من القماش الواهن

وتل عبد العزيز جالسا ، عيناه ترقان موضع استقرارهما . يتحين
فرصة دخولها إلى غرفة للعاش المعتمة لتحصن مريدا من الدقيق . وحين
جاءت اللحظة ، قهرمت للأولاد لها في الظلام ، وحين أنت كان متوتر
وعيقا ، ولكنه حين يمد يده ليترع بها سرواها ، تغمر بقوة حارقة .
كأية به من فرقها ، مهددة بإعلان أمره .

وعلى حين يدخل عبد العزيز منطقة التساؤل ، تبدأ مرحلة تكوص
الحاج كريم . لها هو ذا على التقيص من روجته العملية الواقعية ، رجب
نواق إلى المضر ، وإطفاء نار قلبه في الموالد والأذكار . لقد مصت سون
طويلة والعلمان لا يلتصيان ، عالم الحاج كريم المخلق على أوجه
الكرامات والبركة والهدل للإنشوان ، وعالم روجته المهدود بالحرار
والقدور وعقارن الحبوب . كانت قد أثبت من المدينة ، يضاء وعدة
وسيمة ، جاهلة بشئون الحياة في الريف . وكانت لسوة يعايرها
بجهلها ، لكن الأيام دارت ، وصارت مرجعهن في كل شيء . نعمت
في دأب وصبر ، وأضحت صورتها مفترزة لدى الجميع بحيا لتصل
والتقيص عن أي قص لإكمالها ، ولذلك كانت تصطدم دوما بالحاج
كريم . معترضة على إصراره على تدبير ررق الأولاد على مشردى صبط

وما مضى كان الحاج يتصرف بثقة ويصف بها ، أما الآن فهي تلقى
بأنفها مهددة متدرة ، ولا يملك الحاج كريم إلا أن ينشم ويبر رأسه
مطشئا . إنه لديه ثقة غير محدودة في أن الكف التي تبدل لالتصيب
أبدأ ، والمذار التي يأكل فيها الصبيان لا تحرب أبدا . هلمان مفصلان ،
روجان غريان . يتسائل عبد العزيز ، وقد أدرك بدء تكوص أبيه ،
كيف - إذن - يمتلسان معاً ساعات في هذه المذار المزدهمة بالصل
والبائتم لبضاجها ويكلمسا الأطفال كل عام بلا انقطاع ؟

وفي عقابل الزوجة الحارمة العملية . كان هناك امرأتان في عالم
الحاج كريم ، هما الحاجة شوق وابنته رشيدة ، الأولى تمثل لديه عروا
عن واقعية روجته ، وحرصها على توجه المال إلى الأمور التي تحقق ربحا
وتعود بمائلة (... حيا يعود الحاج كريم إلى الدار ، يحس عبد العزيز
أنه مشتاق للكلام الودود ، ولكن امرأته تثير الكد ، وتكلم بعصية عن
الخرب المحنوم ، ما أقرب ماتكلمه شوق ، وتصحك عيوب في وجهه)

ص ٦٠ - ٦١ أما رشيدة فهي أمة الحاج من زوجته الأولى التي كانت أثيرة لديه . لكنها ماتت فتزوج من أم عبد العزيز ورشيدة أثيرة لدى أبيها ، فهي بصحة من أمها . وتشغل بها الأشواق التي تلهب صدر الأب ، وهي دائماً معه في كل مولد . نفود السوء اللاتي يقمن بإعداد طعام

وإذ كانت الحاجة شوق تراهي الرجال إلى المولد هرباً من الوحدة التي فرضت عليهما بعد موت زوجها فإن في حياة رشيدة عدداً كبيراً من الأحداث . فهي مريضة بعيب . وهي قد حطمت أن تعيش في المدينة يوم . بيد أن حياتها قد حددت في القرية بصورة تكاد أن تكون مناقضة لحلمها . لقد تزوجت من فلاح صحم ماتت عنه زوجته الأولى . عاتمة له عدداً من الأطفال المرضى الذين صاروا في حاجة إلى رعاية امرأة . وكانت هذه المرأة هي رشيدة

٣ - ٢

كان لابد لعبد العزيز أن يلج منطقة الخطر ، أي أن يهتر العالم الذي كان ثباتاً مكيفاً قوياً . ولذلك لم يعد ينام في عمق ، فالكوايس تهجمه ، هجوم غريبة ، وأشكال بشعة ، وأنياب تفرز السم والقبح ، وتصرخ بأكثر الكلمات بشاعة وكفراً . لقد اجتمعت عليه أشياء كثيرة ، تهر عليه ، وتفقد حلاوة الموداد أو الاتساق مع النفس . وما هوذا يحفظ ما عليه أهله من فقر ونعاسة . ويرقب في رحان يمازجه المرض . وجوهم البقعة من سوء التمذية وهي ترقق في رضا صوف . ولذلك أصبح عبد العزيز بنام وحيداً ، مهموماً بما يمور فيه من أفكار وآراء . وهنا يبرز دور الذاكرة التي تقدم له المبررات لرفض العالم . وتشدّه إلى هذا العالم الهادي البسيط المريح في مقابل العالم المغلالي البارد . إن عبد العزيز لا يستطيع أن يهرب من ذاكرته ، فحينما كان طفلاً كان يرى أباه عارياً يستحم في الصباح ، وأمه مفتوحة الصدر وليس على جسدها سوى جلباب وحيد رقيق ، تفزع لتصب الماء على جسد أبيه . لم يكن الطفل يدرك دلالة ما يحدث أمامه ، غير أنه الآن يعرف ذلك جيداً . ولكنه - برغم معرفته - لم يستطع أن يتخلص من ذلك الحنين الذي يمتد به إلى الزمن الذي مضى ، حينما كان الأب والأم دمرين لظهور البراءة ، وكأنهما من الملائكة النورانيين

هل أننا نرى الأمر رؤية أحادية لو قصرنا التعبير في عبد العزيز على ما منحه إياه الكتب أو ما صدم عيبيه من ذلك التناقض الغريب بين لرائاة والدقة والرضى الصوف . إنما الأمر - إلى جوار ذلك كله - يرجع أيضاً إلى دخول الحاجة في حالة الحشيرة التي تسبق الموت . وقد كان لابد لهذه الحاجة من هذا المصير ، فهي جاعة متعرة عن الحياة في القرية ، وهي تلجأ إلى شكل من أشكال الهروب إلى الرضى الصوف وكان الطريق وما تحمله من تجاور كادب لآلام الحياة بضاوى مع المحذر الذي يهرب إليه من تصاظوه

وبين رفض عبد العزيز لما يراه أمامه من تدي شروط أهله إلى مستوى غير إنساني ، وتوجه إلى تعبير هذه الشروط وبين عدم شعور هؤلاء لأهل بالنقص مع ما يعيشونه ، وعجز عبد العزيز عن أحداث هذا التعبير ، تتكون معارفة الرضى / الحب في آن واحد ، وهي ما يمكن أن

يطلق عليه اسم «حجم الوعي» وهو اسم يحوي حواء مبدئية بطن المعصل من عدم القدوة على مواجهة ذاته وجوهرته

ويتبدى هذا الحجم في معارفة واضحة بين قاعدته الفكرية التي تمت دون أن يوازيها عو صاوي وجدانه . عبد العزيز يحب المدينة الأصواء والحياة المرفهة والنساء اللطيفات الجميلات . وهو أيضا يحب قوت وأهلها الفقراء المساكين ، لكن الألم محتويه حين يرى ما يفعله أهل طعنا بأهله الذين (يتشرون بين أهل صنف كاثوليك في بيوتهم لعلل جاعات يتحفظ أولاد البذر أضرهم سحره حده بلشب وحفظ للطواق

- روارك ياسيد كل طمع وأخوه

وعند العزيز يشعر بحب حار لأهله ، إنه اعتراف منه بدين شفقه تجاههم . هؤلاء الرجال في ثيابهم الرحيصة . وطوقهم الصوفية الحمراء . وجوهمهم المصبوغة بالشمس . البقعة بسوء التمذية . هم أهله . قبه وعيونهم ، يتحلقون حوله ويظفرون إليه . لكنه يشقى لو كان أكثر جسارة . وأكثر مفاقة ، وليسوا هكذا فقراء جاهلين خائفين وفي الليلة الكبيرة امتلاً عبد العزيز بمشاعر متعارضة ، حبه لأهله ورفضه لهم ، وانزاعه أمام المدينة . والجهل والمرض والمهم الخاطي للدين . مع عجزه عن أن يعطي مبرة شيئاً . (الببوت العاية على الجاهلين . واجباتها معتمة تنقسمها مربعات الشايك المضادة حيث تتكدس الساء ، الصلحكات الناصحة بالجلس ، يود لو يقتصر الرقاب الناعمة حتى الاختناق . المدينة الماكرة الناعمة بالبنج والرواق) . إن كل شيء يصنط على صدره . يتصره ، يحمطه كأنه ممثلاً بالرفض والفرق والصرح الوحش . وهو كاهارب من شيء يحبه ، يحمي متصوراً . يمدد يده بما يراه : الصلاحون الفقراء ، والغناء العج والصلحكات ، والحسن في الأزقة الممتنة ، والعجز عن عمل أي شيء له معنى . وليس سوى أن يصرخ

-(أم من غير عقل ... من غير تفكير ... أنم بتدوس زى النيام ... مش عارفين رايحين في ... مش عارفين جايين من)

كل كيانه يصرخ صرخات ترق في بيت الخدمة ، شذت الوحود ، خرست كل الأكسة ، تعلقت به الأبصار ، والأفوه مغفورة ، وفي العيون ذلك الدعر الذي نصسه كلمات الواقع حين يصرخ في الناس . وبردت أطرافه لكنه استمر في الصراح وهكذا اعس عبد العزيز انفصالة الذي عده ورقة ، وأثار اشت في عهده ، ووصعه في مواجهة الحاج كرم الذي كان يسير سريعاً نحو النهاية ، ولم يعد ثمة ما يربطه بالعالم القديم المهار سوى بقايا ذكريات وبدم على خذلانه لسميرة

وعلى حين يصل عبد العزيز إلى منطقة القطيعة . يكون الاضمحلال قد تمكن من الجماعة الصوفية . وستهي الحاج كرم كقائد للجماعة التي نهاوت ، وكإسان قادر على فعل أي شيء . وبسقط مشلولاً هرباً من حصار العالم الحديد الذي لم يعته ، عام الخصمات التعاونية والمدياع الصاحب وأحبار خروشوف وكيندي لقد سقط الحاج كرم ، وأصيب العائق بالعمى ، وانتهت الأيام الخمسة تحت صربات التطور الحتمي . وحين تسقط الخامسة تسقط مرحلة مهمة في حياة قرية

وستطيع أن يحدد سمات هذه اللغة في ثلاث أولا ، أنها لغة جديدة بقدر جدة الهم الأساسي في الرواية ، فتجاور فيها مفردات الصوفية مع لغة ذات مسحة تذكيرية ناصحة بالحنان والنوق إلى عالم يرى مفقود ، وهي - ثانيا : لغة محارة لأثيدو محايدة أو قدرية ، لأنها تسمى إلى خلق عالم سمته الأساسية القهر الذي لا يعبه المصهورون ، ومن يكرسونه بالانحلال من شروطه عبر خلق عالم وهمي معايير ، وهي - ثالثا - لغة متعددة المستويات ، تتحرك من النقط المرقق في عابته إلى اللغز المصنوع المخلق ، ومن مستوى وقائعي للحوار إلى مستوى الترويح الشعري الصوري .

ومها يكرس لدينا من تخططات على عالم الرواية لما فيه من نزوع تسجيل ووصوح منطقي ، أو على لغتها ، حيث يشوب البناء الدعوى المتناغم بعض التشويش الناتج عن أخطاء في نحو اللغة ، فإن ذلك لا يجعلنا نقترب جريئة الصمت القدي ، عن عمل متميز ، ولعل مبدع الرواية قد تجاوز ما أخذ عليه فيما كتب بعد ذلك من أعمال روائية لم تصل إلى أدينا بعد

١ - ٣

نجمة أغسطس رواية طويلة : ذات طموح مدحومي ، إذ نحاول تقديم رؤية متكاملة لحركة المجتمع والتاريخ المصري ، من خلال معار روائي جديد ومتميز - يرغم أنه جياح مركب من عدد من الأشكال المختلطة بل المتنافسة . ولكن النظر النصف لابد أن يقدر جهد الكاتب وإخلاصه الفني ، فقد أعطى مركبا معقدا ، تبنى في اندغام بحارات الرواية العربية وخاصة الطبيعية منها ، مع رؤية مخالفة ومصادرة للدلالة الصورية الأخيرة لتلك الروايات . ولذلك يمكن القول إن «نجمة أغسطس» نموذج طيب للوقوف إزاء مجازات الشكل العربي دون إحساس بتقل الدين أو الشعبية ، لأنها تثبت من ناحية إمكانية الاستفادة ، ومن ناحية ثانية إمكانية تطويع ما يستمد من اللامعة واقع معايير ورؤى مقابلة . ويستطيع دارس الأدب المقارن أن يجد أصداء بصور عربية كثيرة في هذه الرواية . لكن المؤكد أن صبح الله إبراهيم يسي تعقد العلاقة مع الغرب ، ولذلك يسمي عمله لا مجرد صدى باهت أو سجع متقن للأعمال التي استمد منها ، وهي على أية حال رواية نموذجية ، نعيد - مع غيرها لروايات آخرين مهمين كجبرا إبراهيم والعلب صالح - في استجلاء علاقة الثقافة العربية / العالمية ، دون أن يميل الميزان لصالح طرف على حساب الآخر

وأول ما يسترعى انتباه القارئ ، بل يكاد يصدمه ، هو ذلك الشكل الغريب الذي بنيت عليه : فالرواية تبدأ بالقسم الأول الذي يتكون من أربعة فصول ، ثم يليه قسم هو فصل طويل مشغل بانحسار المقعد المتدخل ، يليه القسم الأخير ، حيث يبدأ بالفصل الرابع فالثالث فالأول ، أي إنه يناهض القسم الأول ويوزيه . ويبدو هذا التقسيم غريباً بل قد يكون مناقضاً للرواية بشكلها التقليدي الكلاسيكي ويرداد الأمر صعوبة وتعقداً ، حين يعاجل هذا النظام الغريب للأزمة ، فحين أساساً مع زمن سائد هو زمن بناء السد العدي ، ومع مكان سائد هو مدينة أسوان ، لكن المكان يتسع ويروح ليصبح مصر من أدينا إلى أقصاها (الإسكندرية ، القاهرة : الودحات ، إلخ) ، ونرمان يتراجع

مصرية تدخل في عالم جديد مختلف ومغاير ، يملك أسباب وجوده وسيادته

١ - ٢

استماع عبد الحكيم قاسم من خلال هذا الشكل المبكر الذي يحتوي في إطار روائي التوازي القائم بين تطور وعي البطل واصمحلال الجماعة ، أن يستمد من ثقافة هذا العالم التحق بكل ما يروج فيه من أفكار وتعبيرات وقصائد وأمثال . ولذلك تدخل اللواويل والقصائد والحكايات في عمله ، لتكون أداء بتائية تشارك في تحديد سمات هذا لعاء . هي طموحة عبد العزيز ، تقوم بردة البوصيري بدور مهم في خلق صدى صوري عذب تسبح فيه النفوس العطشى التواقة إلى الانهاس في عالم آخر تنشئ فيه لقسوة والبرعوبة . وفي مرحلة اهتزاز عالمه تقوم هذه التصميمات بدور مخالف ، أعنى أنها تقدم التناقض الخلق بين ما يملأ رأس عبد العزيز من أفكار جديدة رافضة ومن رثالة عالم الدراويش (صحيح في نفسه مرة أخرى ، الولد كان ناعلاً كالطبيب ، لكنه كان يملك حبة تعجر في الماء الحزين

باصبي باعمر طنطا
قلوبك عنا بصيد
والى عباير بـزورك
بركبك سكة حميد^(١)
ص ١١٤ / ١١٥

ويستخدم لروائي لأثرولة الشعبية أو البق القصصية المصرية ، ونكر دون تغير دلالي يذكر ، ذلك أنها تدخل في البنية الروائية من أجل مهمة محددة وهي تحديد سمات العالم الصوري . وهنا يبرز دور الذاكرة ، ذاكرة عبد العزيز ، حين كان طفلاً ومراهقاً لتبدل في زمن القصة ، بحيث تبدو الحادثة أو الخبر في تضاد مع نسج الرواية ، هل نحو جلق إيمان مقصوداً إلى تعبر في الحدث أو تحول أساسي في حياة الراوي

٢ - ٥

ويبدو وعي عبد الحكيم قاسم باللغة حاداً في أيام الإنسان السبعة ، ويستطيع أن يلمس هذا الوعي في ذلك العلو على اللغة التي تقع في البرية ، منذ أن تقع أصبنا على هذا العنوان الدال «أيام الإنسان السبعة» ، وكأنه يشير إلى انهاس أبطال روايته في هذه الأيام السبعة ، التي يمثل كل يوم منها مرحلة في حياة عبد العزيز واصمحلال المخافة وكان «أيام السبعة» تلك هي المعركة . كذلك يتضح هذا الوعي في وضع عنوان لكل فصل : فهذا العنوان يحدد الإطار الأساسي ، فصل للحصرة ، وآخر للحيز . وثالث للسفر... إلخ ، وكأن الروائي هنا يخبرنا بأحداث القصة من العنوان . محاولاً أن يلفتنا إلى الاهتمام لا بالحدث بما هو حدث ينير الفصول - بل إلى الدلالة المتحصرة من جريئات العالم وعلاقات حاصره

ولغة عبد الحكيم قاسم في هذه الرواية لغة خاصة ، لا تختلط بلغة غيره . وهو في سعيه إلى خلق هذه اللهجة الخاصة في التعامل مع عمله يخلق أفقاً مختلفاً وجديداً بقدر جدة عالمه واختلافه

إلى الخلف يقدم باوراما تاريخية باهرة (رميس ، الاحتلال الإنجليزي)

إب صنع الله إبراهيم يقدم معامرة روائية جديلة وفريدة ، فيقدم بالإضافة إلى رحلته إلى أسوان عدة مستويات زمكانية ، فإذا عني في خصم الرواية مكتشف زمناً آخر هو زمن المعتقل ، حيث الرجال يعانون نقيذ والتنصبة الفكرية والحسدية . ومستوى آخر هو ماضي الحركة الوطنية ضد الإنجليز وثمة نصيبات تاريخية من تاريخ مصر الفرعونية . وعهد رمسيس خاصة . ويتوارى مع المعتقل والحركة الوطنية نصيبات من كتاب يتحدث عن ميكيل أنجلو حديثاً يمكن أن ندعوه سيرة ذاتية له ، وكأننا يوراء كاتدرائية صحفة متشابكة متكررة المدخل والأنهاء والمحجرات .

٣ - ٢

نحس مع عمية بناء السد العالي ، أو على وجه الدقة مع المرحلة الأخيرة من بنائه ، حيث الراوى الذى يتحدث إلينا بضمير المتكلم . وصفاً ما يراه ، دون أن يعلق على كل شيء بشكل مباشر وهو من حلال عين وعية يرصد في دقة ما يجري أمامه ، راسماً صورة . أبر ما فيها ذلك التجمع المبهوش من العمال والفنيين والبيروقراطيين والروسيات والروس ، أنى إياها - بداية - أمام تناقضين أولهما قوسى [عرب + سوفيسيات] ، والثانيهما : طبقى [عمال + تكنولوجراط + بيروقراط + رجال أمن + رجال صحافة + عامة رلة وعمال مياومة] . هذا الخليط المتشابك المتباين يلتف حول السد الذى هو آلة الربط الوحيدة بينهم . وعلى مستوى من استويات يمكن أن نلاحظ معارقة صارخة بين الإنجاز الضخم والنهرو القيسى والأخلاق . ونستطيع - دون حياء - أن ندلل على هذه المفارقة من خلال عبارة واحدة بسبب ضيق الحيز (... وهذا موقع العمل أشبه بحمل ماهر كبير ، وبعد برهة ، ميرت مئدة الخامع ومكب المباحث) هذه العبارة نهضة للصياغة ، التى تبدو محايدة وجافة وعارية من أى رواء شعري ، تشير إلى تحسد هذه المفارقة ، فتنة حقل عمل لكنه يشبه الحمل الساهر الكبير ، وفى تجاور غريب ، توجد (مئدة الخامع - الله) و (مكب المباحث - القهر) . ومن خلال مواقف الروية ، يتأكد لدينا أن العالم الذى تطرحه الرواية عالم يسوده الزيف والفساد والتهالك على الملذات وهو عالم طارئ لكنه سائد ، لأنه يرتكز على آلة صلب الدولة ، التى تحاول إحداث إنجازات اقتصادية صحيحة بقرارات فوقية منفصل عن الحركة الجماهيرية ، ولا تحدد أمامها سوى الاتكاء على قوى متنافسة مع الجماهير تمثل فى أجهزة القمع الأممية ، ومن ثم ليس غريباً أن يحدث هذا الفساد ويستشري ، مطوقاً الإنجاز الاقتصادى ، وداخلاً عجزه إلى الجانب الآخر

وإذا كان العالم الروائى يسوده الزيف والفساد ، فإنه يخلق نفسه ، أو الإعراض عنه ، وفى مقابل الصحى الانتهاري وللوظف بيروقراطى والعامل فاقد الحس بجملة والاشياء لوطنه ، مسجد المتخلف وفسد الزيف ، الخريص على إعلان رفضه ، وإن كان هذا الرفض مجرد إصرار على عدم المشاركة .

٣ - ٣

ماذا يمكن أن يسمى نمط البطل فى هذه الرواية ، وكيف توصل الروائى إلى خلقه ؟ لن نستطيع أن نحدد هوية الروائى دون تحديد علاقته بحلبة الصراع الاجتماعى ومن ثم تحولات شخصيته . وفى هذا الصدد يمكن أن نرى فى حادث اعتقال البطل تحولاً أساسياً ، صبح رؤيته الفلسفى والنصح ، وزوده بإمكانيات خوص الصراع برعى كفيف . وإذا كنا فى الرواية نتحرك فى فترة ما بعد الاعتقال ، فإنه شعر أن هذه الحركة محددة بأحداث صراع الراوى مع السلطة ثم اعتقاله ، فالبطل فى أسوان ، يقوم برحلة عمل صحفى (وإن كنا لا نستطيع أن نقطع برور مهنته) ويستشر وجوده فى أسوان فى رصد صيرورة الواقع وتبين تراكميه وعناصره التكوينية ، والقانون الأساسى الذى يحركه ، ويصوغه وينسج له عالم أسوان / السد بكل ما يروج فيه من تيارات متصادمة ومتوربة ن تكون الرؤية شمولية .

وفى هذا المكان الذى تتصارع فيه الانتماءات والأفكار وأحاط السلوك ، يحيا الراوى وحيداً متعباً ، فتجنى علاقته - عانه التمسى والفكرى والشعورى - بعالم السد علاقة رهص وتناقض ، أو - بشكل محدد - علاقة اعتزاب . على أن اعتزاب البطل - الذى لا نعرف اسمه - يختلف عن اعتزاب العامل من ناتج عمله ، أو اعتزاب الأنا عن الآخر . إنه اعتزاب المثقف المصرى الراضى لبق اجتماعية متحذمة ، والعاجز فى الوقت نفسه من تحويل فكره إلى قوة مادية تسم على قدمين . وإذا شئنا تحديداً أدق ، أمكننا أن نقول : إن اعتزابه يتمحور فى انفصاله عن طبقته ، وعجزه عن أداء مهنته بوصفه دروة وعلى الطبقة بتفسيها . وقد حاول الراوى فى يوم ما أن يترجم موقفه إلى فعل محدد ، لكنه فشل ، ولمستطاع القهر المصاد أن يشل يده عن العطاء ، بل مارست معه السلطة القسى أنواع الكسر والاحتواء ، متوسلة بانتهز الجسدى تارة ، وبالإغراء المادى تارة أخرى وهو فى رصده لآلية العمل فى السد ، يبدو عضواً غريباً غير مشارك ، يكتفى بالانصات إلى دقات الحماسة المشوقة والكلمات والذكريات ، محاولاً أن يخرق ما يبدو على السطح من قوة وصارمة وضوء إلى ما يكون اللب الحقيق .

وفى أول فصول الرواية ، نلمح أول خيط من خيوط الشخصية المعترية ، وعلى وجه التحديد فى ذلك الحوار القصير المكثف الذى دار بين الراوى وعامل القطار . (قال مشيراً إلى باب صغير فى الحائط العطاء هنا . واعتدل باسماً قائمه ، ثم قال : لو عُرث حاجة اندهل قلت : حاصرياً أقدم تطلع إلى مندهنا) ص ١٠ . ومن الواضح أن علاقة الراوى بالسلطة ممثلة فى العامل هى علاقة قهر ، ذلك لأن هذه السلطة كانت لها عدة جولات معه ، واتسمت كل هذه الجولات بعدم التكافؤ الناتج عن استخدام آلة عصف الدولة ضد رجال لا يمتلكون سوى وعيم وحلمهم وفى الوقت الذى كان المنفقون فيه يعاونون لتعريب الملباط والعصى العلاط والسحل والاعتصاب الجسدى والإنسانى كان الأتقى يمتلئ بالباطم التقدم ودعاوى التنوير والتوحيد وبعد خروج هؤلاء الرجال إلى الحياة العادية علت السبعة لا تعهم أسلوباً للتعامل معهم سوى القهر اللفظ باستخدام الملاحقة والتجسس

(الصحف تصل خلسة ، وتقرأ خلسة ، والصورة تحاطب بناء السد . بقى ٣٧٥ يوماً على تحويل بحرى السد ، بقى ٣٠٠ ، بقى ٢٦٠ . وحلف السور الحجري والأسلاك الشائكة كانت الصحراء محيطة من كل الجهات لكن قامت الفارعة كانت تتردى عندها كل صباح . مدأ الصر إلى أقصاء ، كأنما يوسع أن يرى . وقال به يتمي أن يشهد ذلك اليوم . لكنه لم يتمكن) .

وواضح أن الرواية تسغل فاكهة الراوى في خلق تضاد دلالي . يرمي إلى أن البناء الضخم ، هو جهد السلطة ذاتها التي صمت المعتقل . وإذا كان في الماضي معتقل ومعتقون ، هي الحاضر بوليس حرق ومعتقل من نوع مختلف . ويصبح التناقض أساساً حين يصل إلى أن السلطة التي تبنى السد هي ذات السلطة التي قتلت ذلك الرجل طويل القامة ، الذي حاول أن يحرق المساحات ليشهد هذا الإنجاز .

لما التخصيمات التاريخية هي تنقسم إلى قسمين ، أولها : مقتبس من كتاب عن ميكيل أنجلو ، وثانيها : مقتبس من عدة كتب تتحدث عن التاريخ المصري القديم . وأهم هذه الكتب « الحياة المصرية في عهد الرعامسة » لبيير مونتيه ، الذي ترجمه عزيز منصور ، و « العارة في مصر القديمة » لأنور شكرى . ومقال عن عبادة رعيسيس لأحمد عبد الحميد يوسف . وغير هذه الكتب ، توجد عدة مصادر أخرى ، ذيل المؤلف روايته بالإشارة إليها .

ويتيح استعراض التخصيمات الخاصة بميكيل أنجلو أن نقول إن ه دوراً يتجاوز دورها البنائي ، باعتبارها أحد مستويات البنية القصصية . إلى اكتساب دور البديل الذاتي الذي يطرحه بطل الرواية المعزب . فإذا كان الراوى بديل العالم المتختر الفاسد . فإن منه هو فعلية الأساسية . ودون أن يقدم لنا الرواى وعطاً طويلاً عن أهمية الفن ، أو موبوياً بقور من أعماق البطل . يقدم لنا مستوى تصميمياً يسر اختيار الراوى الذاتي وعاملته الأساسية في الوصية المعاشة . ومن ستفرد هذه التخصيمات ووضعها إزاء السرد الذي يكون اللحمة الأساسية للرواية ، أى ما يصنع من الراوى للشك ، نستطيع القول إنها تلعب دور اللحم أو مستوى التوفى إلى الاعلاج من العالم للوسوم بالفساد إلى مستوى أكثر إنسانية وإبداعاً . ولذلك سنلجأ إلى التماس التخصيمات الخاصة بالفصل الأول فقط ، محاولين اعتبار هذه الفرعية

١ - الرغبة الملتهبة في رسم الجسم العارى : ألا يكون لقيسوس عره عندما يصلبون ؟ وقالوا إن أجساد فيحة مئة ناسور والافراوات وقال إنه يجب أن يحسها بالصورة حتى حتى الرب آدم) ص ٢٨

٢ - (شق بسكينه صدر الحنة التي التفت من رأسها إلى قدمها في ملالة الدهر ، فلا عى عن معرفة جسم الإنسان من الداخل . والكائنات يجب ألا تخترع ، وكل قطعة جديدة من النحت يجب أن تتحظى التقاليد القائمة وأدرك أن الأمر سيكونه حياته كلها) ص ٢٩

٣ - مشى بين الصحور بطرقها بمطرقته بحثاً عن الشقوق والعيوب والتفجعات . كانت القطع الصلبة تعطى صوتاً كربين الأحراس ، أما المعينة فكان رحمها بارداً . وكانت هناك صحرة تعرضت للجر مرة طويلة ، فتكون لها جلد سميك . وبانطرقه ولأرميل أزال

والإرهاب . وفي هذا الموضع نجى ذاكرة الراوى التاريخي لتعصر عن سلطة المستعمر ، وتوسع الذاكرة لتصل إلى التاريخ للمرق في القدم . حيث سلطة الفرعون / الآلهة ، مشيرة إلى أن اختلاف الرداء ولون العيون ولغة الشعار لا يعنى اختلاف طبيعة السلطة ومصلحتها . بقدر ما يعنى تعدد وجوه هذه السلطة وتعبر منظوماتها الفكرية طعناً لتعبر الواقع والمجموعات الاجتماعية

والخصار أهم سمات شخصية الراوى . ولأنه منقل تاريخ عدائ بسطه فإنه يحرك في حذر ووجل . حشية غيوت . حياها الدين يسون في كل موضع . ويتصحم شعور الراوى بقوة الحضور الأمي وانهمر البوبسي . إلى حد يعوقه عن الفعل الخلاق ويسلبه نعمة التصرف السلوكي الثقل . وحين يتجاوز عجزه ويسعى إلى إقامة علاقة حب مع (تاب) يسقط أسير عجزه ، ويجهض التوق المشروع للعطاء ، وينقص عند حدود معينة نبر تلك العلاقة ، وتنتل إمكانات العطاء والتجاوز الكامة حب

٤ - ٣

توسل صنع الله إبراهيم إلى تقديم رؤيته بصورة تركيبية معقدة . مستعمراً قدر كبيراً من إنجازات القصة العربي الطليعى . [وقد حقق جدلاً الممارسة الإبداعية وسائل تشكيل جديدة ، خاصة به ، إلى خاصة برواياته فحسب ، لأنه استخدم زاوية رؤية محددة هي صنع الحكيم ، وهي تنبج للكاتب حرية استقصاء باطن الشخصية المؤكدة للمؤكدة الانتقال من مواقف متضادة عبر الزمان والمكان ، لكنها تحرمه من إمكانات الراوى التقليدى الهادى ، والمتشكلة في الإحاطة بكل شيء . ولأن الكاتب لا يقدم واقعاً مثبتاً في حيز زمان ومكان محدد ، بل يطرح إلى تقديم رؤية للواقع وشاهد عليه في أن واحد تكون فيه هذه الرؤية بديلاً تاريخياً لبنة اجتماعية وثقافية كما يمثلها الراوى ، الذي - بسبب ذلك - لا يعرف اسمه ، كان على الكاتب أن يجد حلاً ، وأن يتكرر ما يمد حاجته . لذلك سجد عدة مستويات طباعية ، ليجر بين الأزمنة . وتوهم من جهة ثانية إلى أن وجودها لا يحكمه تعامل ، بل محض مجاور ، يشير إلى أن مستويات الواقع المشوكة فاقدة للعلاقة الصحيحة في التعامل والتبادل .

ول القسم الأول والثالث من الرواية تتجاوز الأزمنة والتخصيمات ، حيث الراوى يرقب ما يجري أمامه وهو في حالة صحو واضحة ، عيماً إلى ما فيه الشخص في المعتقل وفي صفحة ٣٨ مثلاً ، يتجاوز الزمان التاليان :

ومن الحاضر / أموان ، مطبوع بالأبيض :

(استوقنا رجال لبوليس الحرقى ثم تركنا نمر ، ويررت أمامنا مثنية جامع ونحتها جوع من البشر لاحتصر لها ، وأبصرت باللوحه الشهيرة التي كانت تحدد يوماً بيوم ماتبقى على التاريخ المحدد لانتها المرحلة الأولى . كانت اللوحه الآن تحمل عبارات الشكر للعاملين ، والدعاء لهم بالتوفيق في المرحلة الثانية . وكانت المكتبة باللفتى العربية والروسية يتوقع كل من عبد الناصر وحروشوف) .

ومن الماضي / المعتقل ، مطبوع بالأسود :

يعطوها عن المعنى الصلب الخارج . ومن ثم تلبس الصور ويتمص دورها وتجيء الحمل طويلة مثقلة بالثنية ، وكأنها تشير إلى ابعاد الفصل الإنساني الخلاق

ثانياً : في القسم الثاني ، يتمكس الأمر تماماً ، فاللغة حادة ، مدسة سريعة ، تنقح بها أدوات الوصل وعلامات الترقيم لتداخل الأرملة وتشبه على اللطيف ، محسنة الراوى في وضع هدياب تراكب فيه المشاعر وتداخل اللحظات من الماضي والحاضر . وتترامى له الصور والأشخاص وأصوات التاريخ

ثالثاً : ثم مستويات للحوار : نومي عامي . وهو العذب . ستخدمه أفراد من العامة أو العمال أو الطبقات الدنيا ، وثانيها فصيح . وهو أداة المثقفين . وبمى صنع الله إبراهيم الأثر الدلائل والعنق للكلمات الأجيبة فيقلها كما تنص

٧ - ٣

إذا كانت رواية نجمة أغسطس واحدة من أهم الروايات التي ظهرت في السبعينيات فإن هذه الأهمية لا ترجع إلى مجرد رسمها صورة بانورامية لفترة من أهم فترات تاريخ مصر الحديث وأخطرها وحسب . بل ترجع أيضاً إلى تلك المغامرة الروائية الضخمة التي أقدم عليها صنع الله إبراهيم ، محاولاً أن يخلق تكويناً روائياً معقد التركيب ، مستفيداً فيه من وعي حاد بحركة الرواية في العالم المعاصر . ووعى لا يقل عنه حدة بتناقضات مجتمعه . وعناصر والده المعقد

وعلى ما جعله يعاني أدواته في محاولة لتجسيد هذا الرقع بكل تعارضاته وتناقضاته . وهو في سبيل هذه المهمة صمى بكثير مما يحرص عليه النص السهل المين من الاهتمام بهدنة القارئ ومعارلة رغبته في تتبع الأحداث بشكل يتنامى في اتجاه محدد . ومن المهم قبل أن نكف عن الحديث عن نجمة أغسطس ، أن أؤكد أنني حاولت في هذه التريقات أن أركز على المغامرة الروائية وخاصة في المستوى الشكل . دون تقديم دراسة متكاملة تتسوى مع عصاه الرواية الكبير

١ - ٤

في الخلق القدمة صالحة لإثارة الدهشة . ليجي الظاهر عبد الله ، محاولة أخرى من محاولات أدباء السبعينيات ، التي اتسمت في عمومها بالتوتر الحاد تجاه حركة الواقع . ودارس يحيى الظاهر عبد الله يواجه عدداً من إشكاليات بيات النص وكيميائه ، وذلك راجع إلى ولعه بالتجريب التقني ، وإصراره على التفتيح عن شكل حصص عنوي حبه بواقعه وطموحه إلى احتواء هذا الواقع ، وحلمه مرة أخرى حبه يشع مرققة هذا الواقع وتأمل قسائه وغورينه الصعالة المؤثرة الكامنة تحت ما يبدو على السطح من السند والثنية

ما الذي يحاوله يحيى هنا ؟ هذا هو السؤال لدى يتحدث شرعية ساوى شرعية مشروع يحيى النص . لقد كان يحيى فداً واعياً ، وواعى في هذا السباق قرين الكيفيات التي عبر بها عن موقفه مما هو كائن . ومما أرى فإن امتياز يحيى الظاهر عبد الله والمخارطة التشكيلي يكمن في بعته وحيث تكون لغة الأدب جديدة ، فإن ذلك يعنى بالضرورة واقعاً فنياً جديداً ، إذ النص بناء لغوي متراتب البنى والمستويات

الغلاف لصل إلى المادة الثنية من تحت .

٤ - (صبرة الأرميل المشواء في الصحر تحطم البلورات واللورات الميتة تدمر النحت . وتعلم كيف يمتد قطعاً ضخمة دون أن يسحق لسورات ، فالصحرة هو السيد وليس الرجل . القوة والثانة في المادة لصماء لا في الدراعين والأدوات . وإذا ما صرب بعنف وجهه ، فقدت المادة العية انداخت توهجها وماتت . وأمام التفتيح والمهولة تلتف الصحرة بنقاب حجري صلب . من الممكن تعظيمها بالمتف ولكن يستحيل إرغامها على أن تعطي . هي تشمل للحنان . وتردد تحت تأثيره إشعاعاً ولهاماً)

تكاد هذه التضمينات أن تقدم خطوات واضحة محددة لعمل الفنان . فمن الرغبة الملتهبة في الخلق الفني المرتبط بالشركاء خلفهم الرب في (١) إلى التعرف الدقيق على مادة الفن ومحاولة تحسسها بدقة وعمق في (٢) إلى اختيار مادة العمل الفني التي تمنح الفنان القدرة على خلق رؤاه وأحاسيسه في (٣) إلى كيفية تكوين هذه المادة وتشكيلها في (٤) وكأنما يصح الرواى مستوى آخر ، يستطيع بطله من خلاله العثور على ذاته اسقة وداعيته الأساسية . أما التضمينات الضمنية فهي تقوم بدور دلالى محدد ، هو الإشارة إلى استمرارية تاريخية كاسية في ظاهرة المزعيم العرد المعبود في مصر القديمة والحديثة على السواء

٥ - ٣

يتوسل صنع الله إبراهيم إلى إبراز صورة بطله ، ومن ثم قسما عالمه الرواى . بتقديم شخصية مصادرة لشخصية الراوى ، وهي في الرواية شخصية سعيد عبد الرحمن الذى يمكن أن يرى في غمولاته تصاداً مع البطل سعيد مثقف يمتلك لافة نقدية ، وهو أصغر مدير تحرير في الصحافة المصرية ، وهو يعرف القانون الأساسى الذى يملكه يستطيع امره أن يكون شخصاً لامعاً . إنه يعرف وظيفة الكتابة في وصية كذلك اننى تقدمها الرواية : يشرح ، يبرر ، يربط الحقائق . وهو يقول للراوى تحت وطأة اعتراف قاس (لم أجد أرغب في شيء على الإطلاق). أصبح كل ما أكتبه محسوخاً مائلاً بلا روح . مقالات تنوء في سراديبها ولاهدف لها سوى تبرير كل شيء . وهكذا فقدت الكتابة دورها لأنها تحولت من أن تكون رؤية صادمة ، إلى تصديق يشارك في صنع الأكثوية ولقد كان ذلك طبيعياً لسعيد عبد الرحمن ، فقد دخل الحلبة مواجهاً على قوائمها فانتك ودجس ، ونهراً من الداخل ، ولم يك ممكناً أن يحطو خطوة أبعد فيعترف بأنه لا يستطيع التخلص مما هو فيه بالحرب من القاهرة إلى لسان ، أو العرق في الخمر أو مطاردة النسوة . هناك طريق واحد لا يستطيع أن يلجج لأنه صعب ، ومهبط ، وهو - في النهاية - يصمه أمام العاصمة

٦ - ٣

لا يستطيع انحر في الشكل الرواى لدى صنع الله إبراهيم أن بعض نظره عن جهده في خلق لغة خاصة . ويمكن أن نشير إلى عدة نقاط ، يمكننا من خلالها إبراز تفرد هذه اللغة وجديتها أولاً . في القسمين الأول والثالث ، يلاحظ المرء أن اللغة جافة وحيادية ، بمعنى أن الكاتب يسعى لإفراغها من أى بعد يحالى

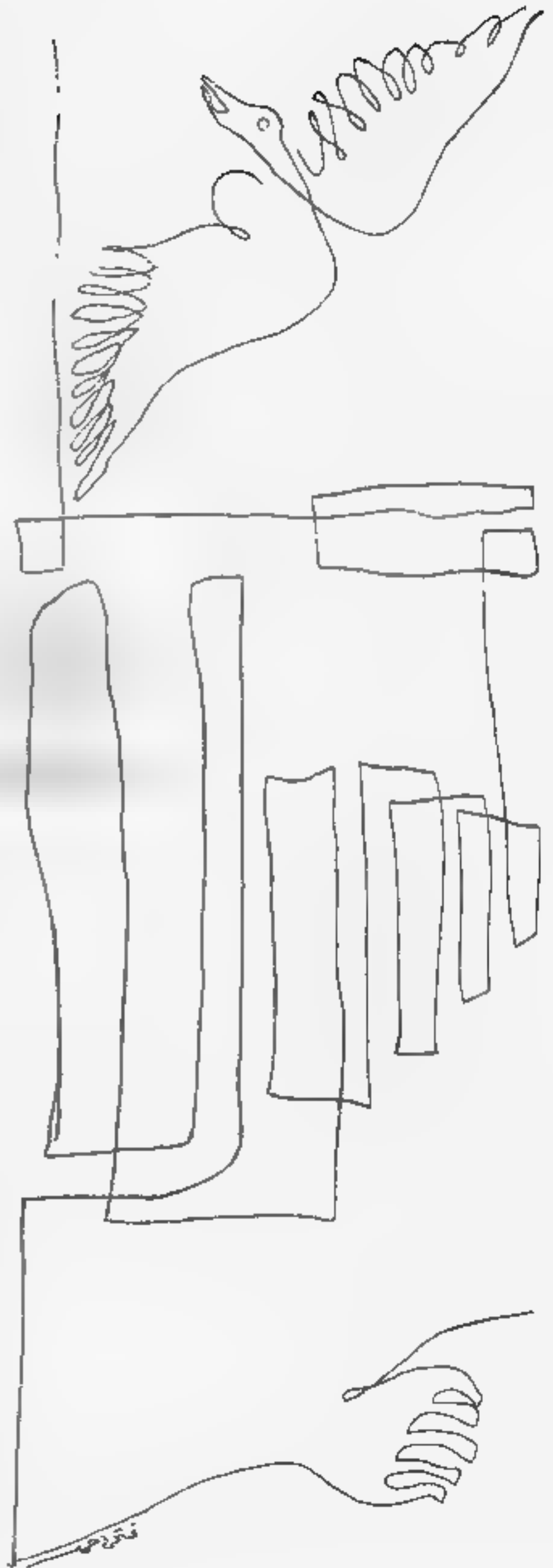
وقد حاول يحيى أن يتجاوز متعنى في الخلق القبيح وهو في مجاورته لهذا المبحى ، انتصر لمعنى آخر مغاير ، فجاءت لغته مجاورة للغة العرض والوقاهى والنزى . بالغة قاموسها ، متحركة في اتجاه آخر . حيث تكون أفقا هماً يؤسس جديداً أكثر إنسانية ، وأكثر عطاء (للشجر المورق العالى . وللريح المقية . وللإنسان - على الأرض ذات الخير - في قوته وضعفه) .

وعالم الخفايا عام حتى أصبح - يسكري - وعطش ونهر ومين . ويعيش أناسه وكأنهم يعيشون عمراً - عث - مرض عظيم قسر . وبالرغم من ذلك مهم ينجون الحياة ويتشئون بأهدأ وهو من ناحية أخرى . يبدو للوهلة الأولى مهوئاً . تتصدهم فيه رغبات ولاحدث ولصائر . فيجلى لصورة العقل وكأنه غير محكوم بقانون بيد أن هذا النهوش الظاهري المنحط لا يعنى تمككه بيدى بمعنى التحقيرى للكنمة . لأن حلف نهوش العالم وجريته هناك إحكام في صدم نازد . ومن صرامته وبحكمته يكند الشعور بالثبات والتكس

إن هذا العالم يتسنى إلى العاد ، الساعد والباب فيه هما لقنونا ، لكنه ليس قدريا على الرغم من خضوعه لقوة معارفة متعديه . به بالتحديد عام حسب فيه قوة قسر متعددة الأوجه . تختبئ عن القدر للتسربل بمعارفة عالم الناس الأرضى . على نحو ما يرى في عالم الحياة اليونانية . ولذلك لن نجد في الخفايا « متعلاً رجيباً أكثر رفعة ونبالة من أناس السطاء . كما يرى في « هفتاء » لويس غروني . أو كأن إلهيا متعالياً عن شرائطه متعلاً بتعبير الأشياء وبحلال قانون والاعلات من أى قانون ، كطبل دوبيس . أو ثوربا مهرباً وعباً باعترابه كطبل صبح الله إبراهيم ، أو عربياً مهزوماً ناكصاً إلى القرية التي تبيع له علماً أحمر وثيراً يعط فيه كطبل الطيب صالح ، إنما هو محض بروكارتى رث متعطل ، من أصول ريفية ، يكر في داخله عقل معذب ، يتوارى خلف طبقات كثيفة من الحقد والحب ولوهم والاحتبال بالكلمات . مقابل رجاجة شعر رحيصة في حجارة عدى اليونانى

٢ - ٤

السنة الأولى لعالم الخفايا ، هي نهر . بل يكاد أن يكون كل أفراده مرضى ، محتومهم دمار تسلى إلى العمق الداخلي . دافعهم إلى صرب من الصراع عبر الصحنى وفي هذا الإصرار يدرس كل فرد تقريبا قهراً من نوع « على الآخر . محاولاً قسره على بيان . لا يجب والإسكافي الذى لا يعرف اسمه . مقسم على نفسه . وفي دحله يدمر الحب والتكرامية . والعطف والقسوة معا . وفي مواجهة حر الصيف ورد الشتاء وعدم قدرته على امتلاء ثوب . وفي مواجهة الحر من المرأة . والعيش في مكان قذر ضيق في « درب » بعض باندرة وبرر لأطفال وثشوة التثامات والرجبات الذين يسرفون الكحل من العين - في مواجهة هذا كله . يبحث المحمور لإسكافي عن ملاد فلا يجده . لا في الحجرة . التي يتطرب المحمور عليها مأل . وهو كاسد الصداقة يمر اليوم فلا يأتيه صاحب بعل واحد . فكيف يكون الأمر لا يجد المحمور سوى طريق واحد هو « قهر الأحرار » . به يكى سرب عن طريق



الخمر - من الفهر الذي يمارسه عليه المجمع ممثلاً في مؤسساته وأفراده .
الدركي وعالي وسكان السوق ، يصطر إلى ممارسة القهر ، بادئاً
بروجته ، وبعد أن كان لها المكات والصعفات والرهسات ، جرها من
شعرها - وكان طويلاً أسود - قلمت الفكرة في رأسه كبرق في ليلة
مظلمة ، وأمسك بمفص الأجدية المثلوم وجز الشعر ، ثم غادر البيت
بيعه . ومن أجل الحصول على الخمر ، وهو جد مفلس ، ينصب
شباكته حول أحد ربائنه من الموظفين عن طريق إثارة الشكوك في
صدره ، مدحاً له بأن الناس يتحدثون عنه وعن روجته . ويعطيه
موعداً في حجرة عاتى .

واخيرة شيء جد ضروري لبطل الحقائق ، ففي زمن السكر
يتجاوز الإسكافي حروفه من الشرطة والناس ، وتبرمه بروجته مبتورة
التيدين ، وعدم رضاه مما يجري حوله من تهديم للقيم ، ويضحى رجلاً
آخر متدفقاً ، يتحدث وينقد ، وكان الكلام الذي يسج في صدره في
وقت بصحر ، يجد منفصاً للتجسد في رسم الخمرة على أن المهر يجر
عظم الجميع ، حتى الدركي نفسه . إنه مجرد دركي ، تظن روجته أن
هذا أعظم نجاح يمكن أن تحققه امرأة ، أن تحصل على دركي عقيم .
يتحدث بين تغله عظمها . مع أن هذا البيت ليس أكثر من عرفة وصحة .
وأثاله هرير ودولاب مزايا ، وبصحة جزار ومصباح ومشجب وشباك
بشيش^١

٤ - ٣

سنت «الحقائق» إلى خلق نموذج صعلوك فقير مهروم^٢ جوهلاً لم
يكن معها أن نهث حلف يحدث المشوق ، الثامي ، الذي يشد القارئ
العادي . إنها منذ البداية تغامر من أجل الخطبة التي تستوعب الشكون
والثبات ، وتزأج بين لغة الوجد الفنى وتوظيف تراث المؤثرات
الصكورية . ويمكننا أن نشير إلى أهم ما استخدمته فيما يلي

• الأسماء تكاد أن تكون متعبة في الرواية ، وهذه سمعة غالبة على كثير
من الحكايات الشعبية ، حيث يشار إلى الشخص بمهته أو لقبه أو
كنيته . ولـ «الحقائق» الإسكافي والدركي ، ومبتورة التديين زوجة
الأول ، والعرمى ، وخياط الخصة ، وموظف الديوان العام ، والمعلم
صاحب مفهى حش البلب . وتكاد الأسماء تنحصر في اسم واحد هو
«مخال» صاحب الخبازة . ولحسب أن الكاتب يعنى ذلك ، نظراً لما
يشع به الاسم اليوناني من دلالات .

• وهناك موضوع تدخل الفن في حياة الناس ، وقدرتهم على مساعدة
من يقع من البشر في مأرق . وقد كان الإسكافي المصور عاتداً إلى
بيته ، وحين أدرك أن الدركي قادم إليه تذكر أن للمسلم لا يروح
الخبزة غفره ، وإنما يروح إليها بصحبة شيطان كبير أو صغير ، لكنه
على أية حال شيطان واسع الخبلة ، قادر على هزيمة خمسة من رجال
الدرك ، وهكذا استعان المصور الذي لم يكن عراً بشيطانه فتحول إلى
حروف ، وبعد أن تحول المصور إلى حروف ، أخذ الدركي إلى
بيته ، ظاناً منه أنه حروف ضيق . وبعد أن نام ، وترك الحروف مع
روجته ، وعاد المصور إلى - هيأته الآدمية حين لفظ اسم الله
فاستعانه المرأة التي لم تتجبه من زوجها ، والتي كانت تحشى الضرة ،
وصاحته ، ثم أطلعت

• وجود الأمثلة الشعبية أو الخير الذي يقص في موقف وعظ أو عبرة
(حكى الدركي لصاحبه : يقولون إن الدركي رأى وهو في نحواه
رجلاً . فما كان من الرجل الذي رأى أن الدركي رأى إلا أن ود
فراراً هكذا لم يجد الدركي معراً من سحرى حله ، كان الرجل يبرع
أعضاء حسه عصوا عصوا ويرمى بها على قارعة الطريق . حتى
يكف الدركي عن ملاحظته . وفي النهاية لم يجد الرجل عرجاً غير أن
يستقيم على ساقيه ، ويتحول إلى شجرة / ص ٦٦ / ٦٧

• استخدام بعض ثوابت القصص في الحكاية الشعبية . كأن يقول
وهذا ما قاله الدركي المصور : ثم يأتي بما قيل : أو (هكذا فكرت
حواء وديرت ونالت مبتعاها ، وفتحت باب أبيث نصف فتحة ،
وتطلعت بينة وبسرة ، وفي الحين المناسب والوقت المصوب ، دفت
بت بائنة الكرشة بالرجل إلى الخارج . ودست نفسها في حصن
بعلمها التام)

• ظهور المعتقدات الشعبية فيما يتصل بالحياة والموت ، وهو أمر طبيعي
في هذا العالم التحق الذي تدخل فيه الحرفات والأساطير في تكوين
أبنة وهي الناس (في القصة توظيف جيد لطرفة مؤداها أن تربية
كلب مع الإبن الذكر الذي يخشى موته . نفيه الموت) . ص ٧٧ .

٤ - ٤

لغة القصص لدى يحيى هي أكثر إنجازاته ضخماً وأقربها إلى العالم
التحق الذي يريد خلقه . وهي باتبعادها عن المرد التصيرى الذي يبعد
إلى رصف عالم من الحزبات المتكسفة العرسية الصاجة بثرينها . ولـ
جوحها إلى اللغة المثلثة بالصلال والمعاني والإشعاعات ، لمحاول أن يحق
عط الصعلوك المتعطل ، نحيف الدم ، وهو محط هامس في بنية اهتمام
المصري ، ينحصر في نوع من البولنارية الرثة ، حسب مصطلحات علم
الاجتماع ، أو «هوام العوام» كما يعبر عبد الرحمن الكواكبي . ورد كـ
«إسكافي المودة» يلتقي في كثير مع «داني» في نورتيلا فلات لشابليك
غاية يلتقي في الكثير أيضاً مع محط من شطار الموكلور العربى ، أعنى محط
الفقر الذكى القادر على التأثير في الآخرين عن طريق قدرته على الكلام
المزوق الساحر . وكلاهما يرجع إلى أصول في التراث الإنسانى بعامة . من
أننى لا أرغب في إقامة مقارنة بين إسكافي المودة ورفاقه ، وداني
وبابلو ويلون ويسوع مارييا في نورتيلا فلات ، لكنى أحاول أن أربط
بين هذا النمط ولغة التحليل المتعددة السطوح ، تلك اللغة التي تبدأ دائماً
مظلمة بصباب سحرى ، لكنها لا تستطيع أن تفرق فيه ، ولديها مهى
لغة تقرب من لغة قصيدة النثر لدى أنسى الحاج ، وهي تتزأج بين
المصور لتواجه وصروح المدحاوى الأيديولوجية التي تخرص الطبيعة
السائدة على سيادتها ، والوصوح الذى يقع أحياناً في مهوى الاشتدال في
مواجهة تعقد الواقع وتداخل علاقاته . لقد تعاون توصيف يحيى
للمأثورات الشعبية . ويهدمه لشكل الكلاسيكى الروائى العربى الذى
يستبدل بالتطور العلى للأحداث والتشويق . انفقرت القصيرة المكتنفة
واللغة للثقلة بالحياة الداخلية ، مع استخداماته من نورتيلا فلات مطلق
غربة قصصية ثرية ، كانت اللغة أكثر عناصرها مشاركة في بناء «عالم
الروائى» .

ومن خلال توظيف للمأثورات الشعبية ، ولانتملات من تشكّل

لعمري دالة على كلٍّ لعمري، محمد هو «قصة الخفاق» . أولى هذه الخصائص التكرار (شاحنة) وثانيها تنوع الصفات (إخاتع الخاق الماري) ، (السمير القصير) . وكلتا هاتين صفتي «أولها لتحديد الدقيق لحالة ما عن طريق انطواء فوق الوصف الموضوعي ، وتحديد باستخدام لغة فنية مهولة» ، وثانيها إبراز النقص في عدم الروائي عن طريق وضع التصادمات في سياق واحد . وهذا النقص قريب الانقسام الذي جاء الإسكافي وتقرين انقسام الواقع إلى تقبضين . وبذلك تتجلى هنا ثاب صديقه تمثل في صدين هما الإسكافي / الرجل وسراة وهذه الثنية الصدية ثنائية عالمين متكاملين : العالم الأول هو الإسكافي رمز الطبقة الدنيا ، والرجل والمرأة رمز الطبقة العليا ، وفي الرمز الأول جوع وفي الثاني شبع ، وفي الأول عري وفي الثاني كساء ، وفي الأول ظلمة وفي الثاني نور . ولذلك وردت الأفعال المتعلقة بالإسكافي في صيغة الماضي . دليلاً على التوق المؤبد إلى الرعية البشرية والمعجز في الوقت ذاته . على حين وردت الأفعال المتعلقة بالرجل والمرأة في صيغة . إشارة إلى التحقيق والقدرة على الفعل

٤ - ٥

إذا كانت أفعال يحيى الظاهر عبد الله القصصية والقصيرة مبنية على أساس من صيغة محاورة - على كل المستويات البائية - للأشكال المسطرة ، فهي تطرح - من ثم - أمام دارس علم اجتماع الأدب حالة نموذجية لدراسة العلاقة . مواقع الاجتماعي / الموقع الأدبي مع وجود وسيط محمد هو الوعي الطامع للتجاوز . وهذا يرى فإن إنجاز يحيى الكبير كان لغوياً في أساسه ، ذلك الإنجاز الذي تحدت في محاولة خلق لغة متصادمة مع البلاغة العربية المكتوبة ، هي لغة بلاغة الشعبية . ولهذا لم تعجب إذا علمنا أن يحيى ربما كان القصص العربي الوحيد الذي كان يحط قصصه عن ظهر قلب ، ويلقيها في موقف بين القراءة التقليدية والتلاوة ، أو يلقيها وكأنه شاعر شعبي يقص عن بطن من أبطال السمر العربية . وإذا كان المقام لا يسمح إلا بصفة سطورية عن عمل صميم له هو الخفاق ، فرمما أسعد بدوره على مستوى آخر وفي مكان آخر .

٥ - ٦

في رواية «الزوي بركات» ، لحال العيطاني . تنبئ بوحدة من كثر المعامرات الروائية الجديدة تمير وكماير ، تنبئ بشكل حديد هو الرواية / التاريخ على حد تعبير محمود أمين العالم . وهي شكل حاد من محتوى واسعاً معقداً متشاكلاً ، ولكن من خلال مويروث الجماعة العربية وبالتحديد من التاريخ العربي . والتاريخ علم عربي بقر . شأن سبب ظروف تاريخية وسياسية ودينية محددة ، وقد علمت - فيما يؤكد عبد الله المروى - كل المحاولات التي هدفت إلى العثور على مؤثرات فارسية وبيرونية فيه . على عرأ ، ما حدث مع عيون أخرى كالفصحة وعلم الكلام

ووعي العيطاني بأهمية البحث عن وسائل حياته جديدة . وعي قدجم على في أول مجموعاته القصصية «أوراق شاب عاش عبد ألف علم» . على أن هذا الوعي كان آنذاك جسيماً مشوياً بمعصاة الأدوات

تفصيلي المستقر على نحو مادي في الرواية البلاغية ، استطاع يحيى أن يقدم تجربة ثرية كان صاحبها الأساسي اقتناص الجوهرى الفاعل دون العرضى الطارئ المتغير ، ولذلك امتدح بالتطور الملل للأحداث وشعب الكتب التقليدية بالإثارة والتشويق . الفقرات القصيرة المكثفة واللغة المنقطة بالحياة الدخيلة

ولو تفحصت الصور في سيرة المروية نجحت في توحيدنا تسم بالوصوح والمنطقية وثبات العلاقة . كما أن ماضي عن لإسماء وانوع بالإنهاء . وتستبعد وضيقها أي نصيب هصر وطيف . مكتسب فوته وقدرته البائية من سياقه متعدد الذي يصور عالمًا محددًا (هذا ما فاه إسكافي جودة نفسه في تنمض كدجاجة دحت سكين مثله . وبسل من قبضة الخمج كغلب . ومضى يركض كجولة) . إن لدينا ثلاث تشبيهات ، التشبيه الأول يرمي إلى الألم البالغ ، والثاني إلى الانسلاخ بجهة والثالث إلى السرعة الدفعة . وهي جميعاً تشير إلى شخص واحد . لكن مجسدها له لا يخلق نقصاً . لأن العلاقة حركية تعاقبية كما أن من ناحية أخرى فصيح لا يجوز في دخل إسكافي المودة ، الذي يبدو مسكيناً متأثراً بشير الرثاء . لكنه في ذات الوقت قادر على أن يسيل ، والانسلاخ قريب الانعكاس التامري غير المبرأ من الانهزام وإد يسيل كغلب يتحول إلى صرب آخر من الحيوان الذي يمتار بالركض (التزجج) . إنه الإسكافي ، المتناقص ، المنقسم عن نفسه على أن هذه الصور المتناحرة التي تبني التعديد الدقيق . ترتفع إلى مستوى من الوجوه المروية ، يتكبد تلمسه من هذه الصور المتتابعة (ومر على شاعرنا صفر بناسك) . كمر شت يصعب الفهم بالأفلام) . في هذه العلاقة المروية تشبيه واحد هو «شت» ، في التشبيه الأول لا يعرف المشبه به تماماً ، هل هو إنسان أم حيوان . لكننا نلمس الصورة شمة أسنان لا بد لها أن تمزق أو تنطح أما التشبيه الثاني فهو محدود للغاية : رجل يصعب الفهم ، إيماء إلى فة المهانة لإنسان شعبي ، حيث الصمغ في هذا الموضع من الجسم دليل احتقار وذل . أما التشبيه الأول فهو إيماء - فحسب - إلى القسوة . وكلا التشبيهين دليل على علاقة الصورة لدى يحيى الظاهر عبد الله بمعارف الصيغة وخبرتها .

إن هذا الوجد بنوعى ، تمتد من الصورة إلى خصائص أسلوبية أخرى . كالتكرار . وهي خصائص أسلوبية مهمة في لغة النص لدى يحيى . شحيفها أقصى إمكانات اللغة - الوجد ، ويدورها في صبح صبح عومه وحديد هـ القوم بقول في المقطع السردى الأول (حين نى - وقد - بكه السير بطوبل - وكان يصعد من الأسفل إلى الأعلى ، عصم لداحر بوجهات من رجاج ، والرجل السمر القصير . وصاحته من نسيب صمغ من فرو الذب - بأكلان عجلًا مشوياً . ودبكا رومياً . وصووب محشياً وحونا مقلباً . بعد أن شرباً من جيد الخمر تبع رجاجات . ومما يثيرة الخلو على شكل شاحنة وبمجم شاحنة . صرغ - هو الخاتع المادي الطاري - صرخته الأخيرة . وارتمى في حمص مع الأرض ليسريح - عليه سلام الله)

نلاحظ في هذه الفقرة القصيرة عدداً من الخصائص المروية ليحيى الظاهر عبد الله . لذلك ستعدها عينة Sample ١١١

للرأى بالنسبة إليه حليماً ، حتى استطاع بعد أن رُوح شقيقانه أن يتناع جارية حساء رومية ، شعف بها ، وكان بأنها مرات في اليوم الواحد ، حتى أرسلت تسبيحاً نازحاً ، الذى هاجم البيت بعد استشارة المشايخ . وانتكحت حرمة جسم الرجل ، ونجسه على إطلاق سرح الحاربه ، فأصيب العطار بلوثة . وهنا نغم الناس ، أكد بعضهم صحة ما قام به الزبي . ورأى آخرون أنه تدخل فى أحسن أمور الناس ، وأن أهدأ لا يأتى على بيته وعمره بعد اليوم . بحاصة عندما سرت إشاعة تؤكد عدم استعانة البيت بدري ، وأن الزبي قد استطاع معرفة ذلك بطرق عجيبة غير معروفة

٣ - ٥

بدأ ظهور الزبي بركات بعد سقوط سنده على ابن أبي العهود . وقد كان شحاً كريها لدى العامة ، وتمرّ أخباره بسطة القصة وتقدم لنا الرواية لحظات الخوف والرقب وحشية المستقبل . ثم نشر جبر غير معروف المصدر ، عن ترشيح بركات بن موسى ، محسباً ، وما أشيع عن رفضه ، وما أشيع عن قبوله . وكثرت المصادر التى تعلق بالشائعات والأموال ، وكلها تصور الزبي فى صورة غريبة ، تعيد إلى أدهان المفهورين صورة العدل والخوف من الله ، وإعصاء كل دى حو حقه . وكأن هذه الأقوال نابعة من مصدر واحد ، يحفظ للمسألة برمتها ، ويقدم الزبي رعباً .

ثم تبدأ الخيوط تتلاحق فى سيج حتى يكشف عن وجه آخر يختلف للرجل ، فهو رجل ذكى وقوى وواسع الخيبة . يفتقر دمه من أفكار تتجاوز عصره ، فيجمع به زكريا بن راضى الذى كان يطر نفسه قوى الجبيع ، بعد أن غزاه الزبي فى حجرة نومه عن طريق جارية تعمل لحسابه . ويحشاها الأمراء ، ويسلم له السطاح مفيد الأمور ، وتنتهى الرواية - كما ينتهى تاريخ ابن ياس - والزبي يعمل محتسباً تحت إمرة الممانيين الغزاة

والرواية - فيما أرى - أكبر من أن تكون رواية شخصية واحدة ، هى رواية ملحمية تتشابه فيها العلاقات وتضطرع الحيوانات والاشتماءات وتتحدد فيها الفصائر . ومن الصعب أن يقدم جزء على فرد أو بقية فما فى جزء من مصاد لكى نكتفى بوصف عالمه دون تحديد أو مص أسرارته المشتكة

٤ - ٥

كيف استطاع العبطانى أن يقدم هذه الرؤية شامعة موحدة الإبداع فى رونه ذات شكك ناصحى ؟ . العبطانى يقدمه محنم ، وب ربح . بل شمساً ومشتبكاً فى آن واحد ، يرحل بنوحات بروثه الفضولة . ولحظات العوص فى دوت شخصيات . مع حدث التسريع الذى يحل الإيقع مفرداً ومنصباً . متحرك نحو نهاية تمتد سحر الملاحقه . وهما أن دور ثقافة العبطانى العربيه وحده حركه الراعب . وتوضفه لبعض ما تقدمه من محجب محموط يؤهله حد صرب من الرواية . أشع الروبة الى مهدف إلى عديم قفاح كامل من عجم بصورة مكند تعمل من الرواى لوحيد فى حبه الذى نسمى بشكك ، ماحرائى مدرسه تحت محموط الأدسه . وكبر به مدرسه على أن يص

وعلم استواء اللغة . ولم يكن فى إمكانه الاستعادة الكاملة من أقصى إمكانيات اكتشافه ، أى انفس التاريخ . نتيجة لطبيعة القصة القصيرة من جهة ، وانظروف الصيغة من جهة أخرى . حيث لم يكن فى استطاعته أن يقف موقفاً موضوعياً أمام ما حدث فى عام ١٩٦٧ . بحيث يتمكن من طرح رؤية عريضة متكاملة كما يبنى لرواى . ومها يكن من اختلاف فى المصيح فى الموقف . موقف الأوراق شاب .. . وموقف الزبي .. . فإن الخلق الذى يقف وراء محاولات العبطانى فى الموقفين واحد لم يتغير . وهو - فى رأى - رغبة للعبطانى الشديدة فى الإبلاغ . وهذا يعنى أنه يكتب بطرح موقفاً - سلباً أو إيجاباً - من شىء يجرى على أرض الوطن أو فى العالم . وأن هذا الموقف لا بد له أن يتجسد فى شكل ما هو الرواية . وبين المواقع التى يتحرك فى أطرها محدده ، وعبر أسسها محدده ، والواقع الرواى الذى يتحرك عبر أطرها وأساسه وعناصره وعلاقاته . كان معنى العبطانى بضرورة الإبلاغ دفاعاً عن طريقة فى النظر والخلق والممارسة . ويؤكد ذلك ما نجده من التماثل بين ما هو جوهري فى الواقع وما هو جوهري فى أدبه . ولا يعنى هذا التماثل أن العبطانى يعنى أن يعكس - وكان أدبه مرآة ١١ - ما يجرى أمامه . بل هذه الحالة سوف ينتزل أدبه إلى مستوى أدنى . لا يملك من العضائل سوى قدرة ميكانيكية يمكن أن نبرها - فى الدقة - قدرة الكاميرا . ولكنه يعنى أنه ثمة علقا روائياً بتلك - عبر رحلة متعددة الخطوات - القدرة على التناهي الجوهري فى الواقع . استناداً للإضافة إلى هذا الواقع وخلقه مكتملاً

وقد نتج عن هذا الوعى لدى العبطانى أن جاء نصه الرواى حاملاً بصورين أولهما لإيهام بأن القارئ إزاء واقع مستقل مكتمل . . . وثانيهما . المحرص على الخيوط التى تربطه - أى الواقع الرواى - بواقع اجتماعى عبنى محدود .

٦ - ٥

تقدم «الزبي بركات» علماً روائياً . انتهى فيه الأمان . فتنة دولة تقوم على دعامة أساسية هى جهاز «النصاص» الذى يعد «محررة السلطة» وهذه الدولة جسم صحيح لكنه متهزل . يحرق فيه الفساد . وتسوده الرشوة والمحسوبية والمقر للذبح والثراء الفاحش . وتتجاوز فيه بصرائب لاهظة والمحصولات المتكررة من قتل أفراد قلائل . كما تتجاوز فيه بيوت خصاً و بدعارة وصلة العم الأبرياء الأصهار . وهو مثل عالم «نجمة أغسطس» عام متروى . بعض المناقصات المعقدة والصراعات الصارية وانزعجت اقتصاده . لكنه عالم مدجج مهروم . يمكن أن يؤم به زكريا بن راضى كبير النصاصى المؤمنين فى الصلاة

وبطل هذا العالم شخص قوى يمتلك مهابة أسطورية ، تفرجه من صورة الأب الإله الذى يستضئ أن يحس حوله دائرة معانطيه حادثة ، تتيحها له قدرات خاصة . تبدأ من المستوى الشخصى . حيث لحسم القوى الصلب ، والعينان البراقان المؤثرتان . وتنتهى عما يبدى من ترفع على الدنيايا وعلو فوق الأطلع والأحقاد والزهاد . إنها صورة الديكتاتور الذى يتدخل فى كل شىء ، ويعلم كل شىء . حتى أدق أسرار المواطنين ، وما يجرى فى المخادع بين الرجل وامرأته . وقصة العطار وحاربه تعيد فى هذا الصدد : فتنة عطار كهل . لم ينروح . وظل عالم

وعلى هذا النحو الجديد ، يسير الروائي في تشكيل الرواية ، متحركاً بين أكثر من شخص . ومحدثاً إليها من خلال زوايا متعددة للسرد والرؤية والرصد . وقد نتج عن هذا الشكل تكثر رواية الرؤية . واتساع عمدة الراوى ، وقد وثقها على النظر الشمولى الكلى . وعكس أن يقول إنساناً هنا يلزاه الرواية الكلى العالم بكل شيء .
Omniscient^{١٢} ، على نحو يتيح للروائي أن يقدم لوحات طويلة ، يتقل فيها من الرصد الوقائى الصلب الذى يقرب من إسحاق الطيحيين على الدقة والتسجيل ، إلى العوض فى داخل كل شخص ، إلى التطبيق على الحدث دون الوقوع فى متروك الوعد على البيرة . ولذلك نستطيع أن نرى ما يحدث فى آن واحد فى كل من فراش عاهرة فى بيت سعة بنت الحيرة ، وفراش زكريا بن راصى ، وأحداث المحاورين الأزهريين .

ويلجأ الراوى إلى تنمية الحدث وتطويره ودعمه إلى دروة التشابك من طريق النداءات والتفاريق والبرسائل ، من خلال هذه الوسائل تعرف كل الأحداث الكبيرة . كخروج السلطان للحرب وهزيمة . وكماح طومان باى وقتله . وبداية نضال الشيخ الحدادى . ونداء نثلى يصلح نموذجاً جيداً

مساهم الثلاثاء صاحب ذى القعدة

نداء

يا أهالى مصر

مرسى بالمعروف ونهى عن المنكر / نعد ونسجد ونحمد / من أذل كل قيم متجبر / يا أهالى مصر / البشرى لكم / بأمر مولانا السلطان / بعد اطلاعه على أول بيان / دفعه الزينى بركات بن موسى / ناظر حصة القاهرة والوجه القبلى / وشرح فيه حقيقة الأحوال / وما يسبب البعاد من الرعية الفظيرة / تلغى الضريرة على الملح / وعطلى يد التعامل فيه / من بعد أن كان حكرأ على القلة القليلة / يا أهالى مصر / بأمر مولانا السلطان / بعد أن أطلعه الزينى بركات على حقيقة الأحوال / برفع احتكار الأمير طغلق للخيار الشير / وسائر أنواع الخضر / وأن يبيعهم الفلاحون فى الأسواق بلا وسيط / حتى تحط الأغنان / ومن يهبط حارساً أو مملوكاً / من القرائصة أو الخيلان / يتقاضى ضريبة على حمولة غبار أو خضار / عند أى باب من أبواب القاهرة / يشقى بلا معاودة / ص ٨٦ .

وهو نداء يلقي إليها عبر جديد ويحدد بعداً من أبعاد شخصية الزينى . ثم تلوه ثلاثة نداءات تؤكد معناه . ثم حوال رسالة سرديّة من الزينى إلى زكريا بن راصى (عنوان رسالة) وصمت إلى دار زكريا بن راصى ، مع رسول خاص من رجال الزينى) .

«والذين والزيتون . وطور سنين ، وهذا البلد الأمين

إلى كبير بصاصى مصر . ونائب الحسية الشريفة

الشهاب زكريا بن راصى له السلام .» (ص ٨٨) .

وهى تبرير بعداً آخر من الزينى ، الذى يتبدى فى النداءات محباً للعدل صديقاً للعقراء وعدواً للأغنياء والأمراء . لكنه فى الرسالة التى لا يعرف سوى عواصها ، يكتب إلى زكريا شيئاً ما . ما لبث أن يعرفه بعد قليل ، حين يذيع للنادى نداء يتصم حبر استمرار زكريا فى وظائفه

مختلفاً عن أستاذة ، قادراً على إعلان قضاياه الخاصة ، هذه القصص التى يمكن أن نلمحها على سبيل المثال . فى جنوحه نحو الموروث على مستوى الإيجاب ، ون لغة لا ترق إلى لغة محفوظ على مستوى السلب

استمداد العيظاني من توظيف الشكل التاريخى من عدة طرق ، أبرزها ما يتسم به القصة التاريخى من امتياز رؤية الطاهرة أو الواقعية . من خلال عدة عيون بحثاً عن الحقيقة الموضوعية . لكن القول بأن الرواى وظف التاريخ لعملة يصحى خصيصاً إن لم نحدد الأمر بدقة أكثر فنقول : إنه لجأ إلى التاريخ المملوكى الذى يتسم بمنازعه من التدوين لتاريخى ل العصور التى مضت ، حيث كان علم التاريخ عصاً يعتمد على المعنة أو الشهادة ، ويركز على سيرة الفرد ، مثلاً نجد لدى ابن هشام

وسبق أن استعادة العيظاني من التاريخ قف عند ابن عباس ، وذلك نقره من الواقع المعيش . ولا يتعداه عن عملية التدوين التاريخى الحديثة مكتملة الأدوات المرجعية والمهجية

والرواية تبدأ بمختلف من مشاهدات رحالة يتدفق «إيطاليا» وتسجل هذه المشاهدات أسواق القاهرة خلال شهر رجب ٩٢٢ هـ الموافق أغسطس ١٥١٧ م . وعليها هنا أن نلاحظ أن ذكر اسم الرحالة والتاريخ ، هجرىاً وميلادياً ، يعمد إلى إقناعنا بأننا فى رحاب التاريخ ، أو الحقيقة التاريخية بتعبير آخر . فإذا قرأنا تأكد لنا أن الفصل يحاول أن يرصد عدة مشاهدات ثم يفسرها من خلال عدة عيون هى عين الرحالة ، ثم عيون الشخصيات التى تتحدث وتتحرك وتعمل . لكننا نمر مرة أخرى إلى مستوى التخييل الرواى حين نقرأ لغة تختلف عن لغة لرحالة حتى ولو كان أديباً ، وإنما هى لغة مصرى خالص المصرية . ونحن نقول الفصل (بفرحة ماتمت) ويردف «كما يقول عامة مصر» لأننا فى مستوى محاولة إقناعنا بأننا إزاء رجل غريب ، لكن الفصل ينسج هذه العبارة : «لم أسمع ديكاً واحداً يصبح» فيفجر فى أذهاننا ما نخزنه الذاكرة من ربط الشعب المصرى بين المعجز الجسى وعجزه بذلك عن الصباح ، وبين المعجز الجسى وقندان القدرة على المعالجة . ويتوحد ، الفصل ما يسببه لكاتب «السرداق الأول» ، ما جرى فعل بن أبى الحود وبداية ظهور الزينى بركات . ويبدأ هذا السرداق بصواد جانبى هو «أول النهار» ونرى هنا مع عين ترصد كل ما يجرى ، فيبدأ مقطع سردى يشبه الكادر السينمائي : يصف أول النهار ، حيث جماعة الدليلت خارجة من بيت الأمير قالى باى الرماح أمير الخيل السلطانية . تتجه إلى باب اللوق . وبعد هذا المقطع يبدأ حديث من ابن أبى الحود ، وحريره ، وعاداته . ينشئ بالقبض عليه . ثم يأتى مقطع سردى قصير ، من فيه فى «الشارع المصرى» ، حيث يذيع أحد المنادين خبر الفحص على ابن أبى الحود . ثم عوان جانبى هو «سيد للجهين» . حيث يلاحق الكاتب سميلاً - البطل المهروم - وهو فى الأزهر حيث يدرس . ويستطعمه من طريق مولوح طويل . ثم يبدأ عوان فى منتصف الصفحة «مرسوم شريف» . وبه قرار السلطان الذى يرمز إليه بقلة الحبل . حيث مقر السلطنة ، يعرف أن الزينى قد تولى رسمياً منصب الحسية . ثم يأتى عوان جانبى هو «زكريا بن راصى» ، تتحرك فيه مع كبير بصاصى السلطنة

عيب آمال المواطنين . ويتلو هذا كله تقرير من عمرو بن عدوى إلى مقدم بصاصى القاهرة ، يتيح للروائي التعليق على كل شيء ، وتفسير ما يعمض عليا

٥ - ٥

وقد ترتب على التشكيل الجديد « الفصاة » التاريخ ، عدد من مستويات اللغة ، يمكن في النهاية ردها إلى نسق واحد من القول . فلابد له مشاهدات الرحالة ، وهي لغة تقترب من لغة الكتابة الأدبية . وتتراوح بين لغة الخواطر والتأملات ، ولغة السرد الروائي والمشاهدات . كوسيلة تتيح للكاتب أن يعبر الأرملة . فإذا كان يصعد حدث ما فإنه يستدعي ما رآه الرحالة في مدن وبلاد أخرى متشابهة مع ما يجري أو محتتمة عنه ، ويتيح ذلك للكاتب فرصة التعليق على الحدث وتلويته . وهي على العكس من لغة النداء التي يكتبها الكاتب بطريقة شعر التعميلة ، والتي تأتي موجرة ومكثمة ، تفضي بحبر أو أمر أو نهى إلى الناس . أما لغة التقارير فهي تتراوح بين الوصف الدقيق والتعليق على الحدث . وإبراره بلغة عارية من الإيحاء . وقد يصل جفاف اللغة إلى حد استخدام التحديد والتقسيم ، فنجد الأرقام أو الفقرات للخطوة بأولاً ... وثانياً . وإذا كان القبطاني يجهل لغة التشكيل الذي يمكنه من طرح رؤيته فإن لغة تقصر عن مثل هذا الجهد ، فقللة لخصوصيتها

٥ - ٦

هكذا حصل إلى نهاية هذا المقال ، الذي كان محض مدخل إلى معضلة مهمة . هي درس علاقة الشكل / البنية الاجتماعية ، بمطلق من فرصة محددة هي أن الفنان وهو بإزاء شرائط اجتماعية محددة ، يبحث عن أدوات تشكيل رؤيته . وقد كنت واعياً أن المسج الاجتماعي حين يسعى لتأسيس علاقة كهذه . لا يطمح إلى صياغة قانون محدد صيق ينفذ الظاهرة الفنية استقلالها السبي عن البنية الاجتماعية مستويها العليق والإنتاجي ، وإنما ينطلق من أن العلاقة المقصودة هي علاقة تفاعل حسب خلاق . مع وجود وسيط محدد هو وعي الكاتب .

وحيث يكتب الروائي وعينه على سياق اجتماعي وتاريخي محدد . فإن عمله يكتب عن أن يكون محض « شيء » . وإنما هو خلق إنساني هادف . وجزء من تناقض المبنى مع المفرد عبر تناقض جدلي معقد ، أو عبر لحظة محددة من التداخل والراكب وتصارع العناصر والعلاقات^(١١) . حقا إن النص الأدبي يتعلق حين يستوى كياناً أنطولوجياً يمكن أن يشير الإشكاليات ، وهو بهذا المبنى يكف عن التماهي البصري ، ولا يمكنه أن يلحق بحركة الواقع المتغيرة المتواردة . إلا أن الوعي بحركة الواقع وصورته هو - في الوقت نفسه - دعوة إلى الكشف وتحريض على إعادة خلق هذا الواقع عبر وسيط مشترك بين الخالق والجماعة^(١٢) .

الهوامش

Lucien Goldmann: Towards a Sociology of the Novel, Tavistock publications, p. 29.

- (٥) لمزيد من المعلومات راجع حمار حصار - دراسات الخدعة - حصول . العدد الأول ادوبيس - الجزء الثاني من « الثابت والمتحول » دار المعرفة بيروت ١٩٧٩
- (٦) راجع James Jell - Gramscian Fontana, Collins, p. 83.
- (٧) الامداد الثاني لدراسة النظر - حصص في العروى بحث لداكر مصطفى - جيبس د. قدم مؤتمر أدب النظر الحضاري لمعهد بانكوك عام ١٩٧٩
- (٨) عبد الله العروى « العرب والمغرب التاريخي » دار الحقيقة بيروت ١٩٧٣ . ص ٩٤ .
- (٩) راجع عبد الحسنى طه يتر ، الروائي والأرض . الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ١٨٩
- (١٠) راجع محمد الجوهري . الفولكلور - ط دار المعارف . القاهرة ١٩٧٨ . ص ١٦١
- (١١) راجع تحليل عبد الحسنى طه للأفنية في « الروائي واللاه »
- (١٢) راجع تعريف لسانة Simplic في « قمارس التحليل الاجتماعي » - مطبع سما دوبيس طبع مجموعة أحداث الشرق الأوسط كايكوب وكرين ص ١٣
- (١٣) راجع Northrop Frye Anatomy of Criticism, pp. 318 - 325
- (١٤) جناح التوسيع لسانة - مصطلح ، التناقض إلا لسانة الجهد « من عمود آخر » - التعبير عن نقد النخبة الجديدة - راجع « دراسات في المادية الجديدة » - ط دار المعارف - القاهرة ١٩٧٢
- (١٥) لمزيد من المعلومات راجع

Pierre Macherey A Theory of Literary Production, Routledge and Kegan Paul, London.

David Chaney Fiction and Ceremonies, Edward Arnold, London 1979.

« جولد مان » مصنف تاريخ الأدب - جزء من جلد جرحير - مطبع لاند كتاب القاهرة ١٩٧٨

(١) راجع « النقد الفني » دراسة فلسفية وجمالية تأليف جيمس فولنير - ترجمة فؤاد زكريا - ص ٣٣٢ - مطبعة جامعة عين شمس - القاهرة ١٩٧٤ - الطبعة الأولى

(٢) زكريا نجيب محمود - كشكول - وهو من أكثر فنانينا إبداعاً على الدخول إلى اختيار الفن كائناً لا يرمي ، بمعنى أنه يتدقق - منقطع الأسباب عن الملائق والشروط التي تلوته ، وهو عفاً عن لا يرمي - ولا يرمي - ولا يرمي ، ولا يمكن إلا على تكوين الصور ، فإن كالتجربة ، « أنها لا هي شياً . كلاً ولا هي جاءت كمثل الأنباء . لكنها شجرة صمصام وكفل » مع الشعراء . الطبعة الثانية ص ١٦٥ - دار الشرق . لكنه على مستوى تناول القديس بحسب صلاح عبد الصبور حسناً خاصاً - مؤكداً أن الشاعر لم يكن صادقاً حين رسم صورة الناس في بلاده حاشاً في عنوان المقال « ما شكنا الناس في بلادنا » ص ١٥٤ مع الشعراء ، أو يرى شاعراً في غير الخروج على نوران الخليل . بل في تودج تلك الأورى ثم في تودج القافية (ثم لها هو نعم من هذا ذلك . وأهني مضمون الشعر) أو يربط بين يرمي أهمل غنة مينة وحدث اجتماعي سياسي دول عظيم كائناً (كائناً مصداقاً أن تودج كل هذه الأفكار الأدبية في خمسة أعوام عقب الحرب العالمية الأولى . وهي كلها آثار تلت في صغرة المعاد وعصر الخيال . ول بعد الفجر والسماع الأق . ول الانطوائية التي تلت أن تعبر في رحمة الناس) ص ٢١ / السابق

(٣) رابينه ويلك - اوسل واريز في كتابها « نظرية الأدب » - ترجمة مجي الدين صحرى ومراجعة حسام الخطيب - دمشق ١٩٧٢ ص ١١٩

وعلى مفهوم الأدب كنيسة راجع « علم لتاريخ الأدب » صبري حاتم - حصول . العدد الثاني

Henry Levin: Literature as an Institution Sociology of and Drama. Editors Elizabeth and Tom Burns, Penguin Education.

(٤) راجع « ميوسولوجية الثقافة » - القاهرة ليب - معهد الدراسات العربية - مطبعة الدراسات - القاهرة ١٩٧٤



الفنّ العبري المعاصر

يمثل كتاب السبيلات (الذين عرفوا بالأدباء الشبان^(١)) تياراً جديداً في تطور الأدب العبري المعاصر له خصائصه المنفردة. وسنحاول في هذا المقال أن نتعرف من خلال تحليل بعض النصوص القصصية لدى هؤلاء الكتاب ما يسميه رومان ياكسون بـ «العنصر المهيمن» La dominante^(٢). وقد كان مفهوم العنصر المهيمن من أكثر المفاهيم هي لدى الشكليات الروس، فالعنصر المهيمن طبقاً لتعريف ياكسون هو العنصر المحوري في العمل الفني، الذي ينظم ويحدد العناصر الأخرى، ويُدخل عليها بعض التحولات للدلالة. فالعنصر المهيمن هو الذي يفسم نخاسك البنية الفنية ويلاحمها.

ونبدأ بأن نطرح أولاً بعضاً متعلقاً بدراسة النصوص الأدبية وتحليلها. فاللاحظ في تطور الأدب العبري المعاصر أنه يسجل تحولاً في العنصر المهيمن من الاتجاه الواقعي التقليدي الحديث، الذي يقوم على محاكاة الواقع إلى اتجاه يقوم على المفارقة بواسطة محاكاة البيئات القصصية metafictional^(٣).

ونعتقد أن التحول الذي طرأ على الأدب بعمامة في بداية السبيلات قد تأكد بعد هزيمة ١٩٦٧ وتماقم بعد ذلك، وأن العنصر المهيمن على أعمال أدباء السبيلات هو المفارقة، فالمفارقة تمثل المبدأ التنظيمي الذي يحكم بنيت هذه الأعمال. ومما لاشك فيه أن هناك بعض خصائص تاريخية تولد لمة المفارقة، فهذه اللمة وليدة موقف معي وصفلي وثقافي معين وتعرف المفارقة بأنها استراتيجية قول تقليدي ساخر، وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني، ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية. والمفارقة هي طريقة للخداع الرقابة، حيث إنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة. فالمفارقة في كثير من الأحيان تراوع الرقابة بأنها تستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه. بيد أنها تحمل في طياتها تحولات منايرة له. وتستخدم المفارقة في نهاية المطاف عندما

يراقب صدى هذا العدد من «فصول» الذكرى الثانية لوفاته عبد الحريز الأبراهيم. وبدلاً من أن تصبح ذكراً بين تلاميذه وعارفيه فإن أحداثها المهيمنة لأحداث الإحصاء بالفراغ الذي تركه في حياته الفكرية والفنية وإن كانت هذه الصفحة ليست مجال الكتابة عن عبد الحريز الأبراهيم فإن هذه المقالة تحية لذكراه وقد ولدت هذه المقالة كبحث قدم إلى مؤتمر MESA في مونت ليك سيني بالولايات المتحدة في نوفمبر ١٩٧٩ وقرأتها عليه في إحدى ندوات اللغات التي سبقت وفاته بوقت قصير، ثم قدمت إلى مجموعة من البحوث التي قرأت من تلاميذه على إصدارها في كتاب كان الأمن أن يصدر في ذكراه الأبراهيم. واليوم نحل ذكرى وفاته الثانية ولم يصدر الكتاب بعد. ولاشك أن عواطف سيث هذا الحاضر، فرأيت أن أضع بهذه المقالة طابعا إلى هذه «فصول» الذي يوافق الذكرى الثانية حتى لا تمر دون كلمة تحية لهذا الأساطير المحلل الذي أقر في أجيال عظماء عليه. وسنظم هذه المقالة إلى الكتاب المذكور الذي نلرب أن يرى القارئ

س. في

سيزافاسم

ويتضح مما تقدم أن المفارقة تقوم على العنصر والازدواجية الدلالية التي تعد أساسية في طبيعتها. إنها «شكل من الأشكال البلاغية التي يفترض التعامل معها تعرف مستويين دلاليين متلامزين لا ينفى أحدهما الآخر»^(١٦) وقد نقول بعبارة أخرى إن الكشف عن المعنى الحقيقي الذي يسوقه الكاتب لا ينتج عنه إلغاء قوة المعنى الظاهر. وقد يعنى هذا أيضا أن المفارقة لا تتميز بالعنصر فحسب الذي يكتب القول. بل بالإحساس الغريب كذلك الذي يولده اشتغالها على عناصر متعارضة وتمكن الطليعة الإشكالية في حل دلالة المفارقة في هذا النوع من العنصر. ومن ثم فإن فن المفارقة يتعلق حين يقال الشيء دون أن يقال، وحين يكون القصد مفهوما دون أن يكون جليا.

وتحقق المفارقة اللغوية - كما عرفها - في المستويات المختلفة من النص القصصي وفقا لعدد من الاستراتيجيات أرسو أن يتضح من خلال تحليلنا لبعض أعمال ثلاثة من أدباء السبنيات، وهم: جمال البساط، وحي الطاهر عبد الله، ووصح الله إبراهيم.

المعارضة في الرواية التاريخية: الزينى بركات لجمال البساط (١٩٧٠)

سعى يادى دى بله بالمعارضة التي تنتمي إلى مجال «التضمين» transoxuality كما أسماه جيرار جيبيت^(١٧) وقد عُرِفَ جيبيت «التضمين» بأنه يمثل في مجموعة العلاقات التي تربط نصا معينا بكونية من النصوص الأخرى. وتتميز هذه العلاقات بسمات متعددة متغيرة: وتتدخل المعارضة ضمن هذا التصنيف، حيث إنها تعط من أنماط التضمين، وهدفها الرئيسي هو محاكاة نص آخر. وقد نستنتج من هذه الخاصية للمعارضة أنها تؤكد «أدبية» الأدب، فالغرض الأساسي يأتي من تحطيم «الأيام بالواقع»^(١٨) فالمعارضة لا تستهدف محاكاة الواقع بل محاكاة الأدب نفسه متعلقا في نص آخر، فالشئ المحاكى ليس هو الطليعة الخارجية، بل هو شئ لغوي مصنوع من قبل ومتاح للناس. ويؤدي بنا ذلك إلى أن المعارضة تبعد نوعا ما عن مفهوم الأدب الواقعي، وتأتي بوصفها رد فعل لغوي إمكانية محاكاة الواقع أو إمكانية تحقيق هذه المحاكاة. فالأدب يحاكي الأدب، بمعنى أن اللغة تحاكي لغة ولا تحاكي أشياء قائمة خارجها.

وإذا رجعنا إلى رواية جمال البساط «الزينى بركات» فإن النص موضوع المعارضة هو حوليات المؤرخ المصري المشهور ابن إياس «بدائع الزهور في وقائع الدهور». ومن ثم يسوق الكاتب في روايته نصين - نصه الخاص ونص ابن إياس - في توازن يكشف التشابه الذي يجمع بين المعطيات الإيديولوجية والاجتماعية والثقافية لحقبتين تاريخيتين مختلفتين هما: مصر تحت الحكم المملوكي في زمن وقوع لفتح لنهاى، ومصر في زمن حلول الحرية في سنة ١٩٦٧.

ويختلف هذا النمط من الرواية التاريخية عن غيره من الروايات التاريخية في أنه يقع موازنة صلبة من خلال معارضة شكلية لغوية للنص التاريخي، مجال البساط يحاكي قول ابن إياس التاريخي، أي إنه لا يلجأ إلى استخدام «محتوى» تاريخي بصوره في لغة عصره، بل ينتقل نصه الخاص إلى الحقبة التاريخية السالفة.

تتمثل كل وسائل الإقناع، وتستهلك الخدج. ويحقق النقد الموضوعي؛ عندئذ تظل المفارقة هي الطريق الوحيد الممتوح أمام الاحتيار. والمفارقة لغة عقلية من أرق أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيدا، تستخدم لقتل العاطفة المفرطة وللفصاء على المظهر الزائف. ونفصح التصحيح لفكرى ومن جانب آخر تمثل المفارقة موهبا من التراث الحضارى حين تنحى إلى إعادة تقييم التراث النصي الموروث من خلال إعادة صياغته وتشكيكه وتفسيره وتخويله. وقد يقول في النهاية إن المفارقة هي استراتيجية لإحباط واللامبالاة وحيث الأمل. ولكنها - في وقت مبكر - تعطى على جانب إيجابي، فقد نصر إليها على أنها سلاح هجومى فعال. وهذا السلاح هو الصلحك. لكنه ليس الصلحك الذي يتولد عن الكوميديا، بل الصلحك الذي يتولد عن التوتر الحاد. والصلحك الذي لابد أن يصجر. وسوف نحاول في هذا البحث فحص الأساليب والاستراتيجيات التي يلورها كتاب السبنيات في أعمالهم القصصية، لكي نوضح كيف تولدت الأشكال القصصية الجديدة من خلال سيطرة روح المفارقة على هذه الأعمال.

إن مصطلح «المفارقة» يغطي مجموعة كبيرة من الظواهر^(١٩)، ويسمى بالتمديد «شديد» غير أننا سوف نلتزم في هذا البحث بما اتفق النقد على تسميته بالمفارقة اللغوية «Verbal Irony» مادامنا في هذا المجال نتعامل مع أعمال أدبية أداتها اللغة.

والمفارقة اللغوية - في أبسط تعريف لها - هي شكل من أشكال القول، يساق به معنى ما، في حين يقصد به معنى آخر. غالبا ما يكون مغايرا للمعنى السطحي الظاهر ومن جانب آخر نجد أن المفارقة اللغوية أعمد كثيرا من هذا التعريف، حيث إنها تتحقق في مجموعة من المستويات، ويجمع فيها أكثر من عنصر، فهي تشتمل على عنصر يتعلق بالمغزى «Locutionary»^(٢٠) هو مقصد القائل. وهذا العنصر قد يتروح في درجات صلبة وقوته بين المعلنون العيب والتدليل اللين وتشتمل كذلك على عنصر لغوي «locutionary» أو بلاغى هو عملية عكس الدلالة. ويمثل هذا العنصر في شكل المغايرة «antiphrasis».

وبنأى تعقيد المفارقة نتيجة لعملية سكبها encoding وحلها decoding ذلك أنها تشتمل على دال واحد ومحلولين اثنين: الأول حرفي ظاهر وحلي، والثاني متعلق بالمغزى، موحى به، خفي. ويمكن أن نقول هنا: إن المفارقة تشبه الاستعارة في هذه البنية ذات الدلالة الثنائية غير أن المفارقة تشتمل أيضا على علامة «marker» توجه انتباه القارئ نحو التعبير السليم للقول؛ وهي من هنا تختلف عن الاستعارة وهذه السمة هي من صميم سمة المفارقة. فالمفارقة تفرص على القارئ تفسيرها السليم. إنها تقوم بتبليغ «Communication» رسالة تشتمل على إشارة توضح طبيعة هذه الرسالة «meta-Communication» وعندئذ توارى الرسالة الأصلية رسالة أخرى توضح الطبيعة الصحيحة للمغزى المفارقة. ولذلك فإن حل شعرة المفارقة يستلزم مهارة خاصة لفهم العلامة «marker»، وهي مهارة نقدية وإيديولوجية، يشارك فيها للكلم والمخاطب.

وقد عايش العبطاني ابن إلياس معايشة لصفة بحيث إنه تخصص شخصيته - إذا صح القول - وقد تطرح مجموعة من الأمثلة حول الأسباب الكائنة وراء مثل هذا الاختيار ، وللمبرد الذي يدفع الكاتب إلى اختيار مثل هذه الاستراتيجية ؟ إن الهدف الذي يبدو جليا من هذا التعامل بين الماضي والحاضر ووضعها في وضع توازن هو إبراز وجوه الشبه والاختلاف بينهما . واللجوء إلى الشكل هنا ليس من باب المشككية الصرف ، بل هو من باب الفوضى في البنيات اللغوية نفسها ، التي تعد أعنف ما يمكن أن يعبر عن العصر ، حيث إن اللغة نفسها تعمل في طياتها إيديولوجية العصر ، أو أن العلاقة بينهما - كما يقول باختصار - لا تكون أبدا بريئة ، بل هي دائما مشبعة بالأيديولوجية^(١٠) . ولذلك فإن التوازي بين نصين يتميان إلى حقتين تاريخيتين مختلفتين يضع هاتين الحقتين في علاقة توتر حاد ، ويخلق بعدا رمزيا كثيفا للعلاقة بينهما . ونحن نؤكد أن هذا التكتيف الرمزي في «الزيبى بركات» من أحصى وأعنى ما يميز هذه الرواية ، فالرمز هنا يتشعب في عدد لا نهائي من الانطلاقات الدلالية

وقد يتأني لنا أن نشير إلى الخاصية التي تميز هذا النوع من المعارضة ، التي تختلف اختلافا جديريا عن التعريف الشائع للمعارضة . لدى تقديمه للموسوعات الأدبية ، وهو : «المحاكاة المبالغ فيها للأعمال الفنية» . إن هذا التعريف هو أقرب إلى ما يمكن أن نسميه «الكاريكاتير» ، وهو يؤدي - في المناد - مهمة ذات وجهين : للإصلاح والسخرية . وقد أكدت التعريفات الشائعة لمصطلح المعارضة الجذب الهرلي والمؤثرات المكافئة الناتجة عن التضيق المبالغ فيه . غير أن المعارضة الحديثة عملية أكثر تعقيدا ، وأكثر رقيا^(١١) ، ذلك أن هدف الكاتب الحديث لا يكمن في التحقير والسخرية والتعطيل ، بل يتمثل فيها توجه إليه من التعقيد والغموض . إنه يستهدف خلق نص جديد ، يتج من انصحام النصين واستزاجها في تركيب متكامل Bilingual Symbiosis^(١٢) . وإذا سلمنا بأن النص الحديث يسعى إلى الغنى الدلالي ، وإلى التعدد في مستوى توليد الدلالة ، فإن هذه الاستراتيجية تؤدي بلا شك إلى هذا الغنى .

والآن ، هل نستطيع أن نستخلص من التحليل النصي لرواية الزيبى بركات الوسائل النوعية والفصصية التي يتحقق من خلالها التكامل بين النصين ؟

إننا نجد في نص الزيبى بركات محورين أساسيين : محور التشابهات ومحور الاختلافات . ومن خلال تلاحم هذين المحورين وتوترهما تظهر المفارقة والمناقضة paradox . إن النص نص منحرك حركة جدلية تشبه حركة المد والجزر ، متارة تتجه الحركة نحو ابن إلياس ، وتارة تقترب من نص العبطاني . وتتراوح الحركة بين الاستشهاد الخرفي من كتاب البدائع وبين أكثر أساليب الملوج السردى حداثة .

ويتمركز محور التشابهات حول البنيات اللغوية المصرية ، فيحاول الكاتب أن يلتزم بأمانة مبره ابن إلياس اللغوية . وهو يفعل هذا من خلال تصميم فقرت كاملة من البدائع ، أهمها ما يتصل بسر العورى إلى سوريا وهزمته في موقعة مرج دابق ووفاته ، ثم قيام مريدى الشيخ أبي

السعود بضرب الزيبى بركات وجبه في بيت الشيخ .

ثم يتعد الكاتب خطوة عن النص موضوع المعارضة باستعمال تركيبات جاهزة ينسجها في نسيجه مثل :

وكان يوما مشهوداً .

عليل ومثقال .

علمت وعمت .

وتنصن الكاتب نصه بعض الجمل من نصوص أخرى ، مثل الآيات القرآنية ، أو بعض التركيب المسكوكة ، المأخوذة من المصادر الكلاسيكية على نحو يعطى النص مدالا كلاميكيا

ومن جانب آخر يستلهم الكاتب في معارسته لنص ابن إلياس أسلوبا هو أقرب إلى التقليد الساخر Pastiche وهو يستل إلى ذلك مسلكين : المسلك الأول فيتمثل في النداءات (وكانت المناداة هي الطريقة التي يبلغ بها السلاطين والأمراء القوائين والتوجيهات والأوامر إلى الرعية) . وهذه النداءات نجى في نص ابن إلياس مقتضبة ، في صيغة المبني للمجهول ، أو مستندة إلى اسم الأمير الذي أرسل المنادى إلى الأسواق والطرفات .

وفيه نادوا في القاهرة بأن لا عهد ولا جارية ولا امرأة ولا صبي أمرد يخرجون إلى الأسواق حتى يسافر العسكر ، وذلك خوفا عليهم من التركان^(١٣)

وقد تحول العبطاني هذه النداءات المفتضة إلى نداءات مباشرة تبدأ بالمنادى وتتوجه إلى أهالي مصر وأهالي القاهرة ، ثم تتبع المنادى صارة هي أقرب إلى شعار الحزب الزيبى بركات ، وتأتي في صيغة الحصر :

«نأمر بالمعروف ونهى عن المنكر»

ومن جانب آخر تحتوي النداءات بعض العبارات القرينة من التراكيب القاهرة ، الشعار سابق الذكر وبعض العبارات الأخرى

انكشف السور

فصمرو وعوا

فاعلموا وعوا

وسوف يبق جثته ثلاثة أيام

عبرة لمن اعتبر

ودعوا لمن جاء ومن هجر

وتتخلل النداءات الرواية ، وتعرض عليها إيقاعا هو أقرب إلى إيقاع الطبول مثلا تتخلل النداءات نص ابن إلياس . والنداءات هي خطاب الحاكم الذي يفرض إرادته على الرعية وليس لهم أى اختيار في رفضها أو قبولها ، فتأتيهم في شكل أوامر صارمة عليهم أن يتبعوها دون حيار والحوار هنا ملهى إلقاء كليا ، حيث إن الصوت هو صوت السلطة ولا موقف للشعب سوى موقف المستمع المقهور .

أما عن المسلك الثاني الذي يسلكه الكاتب في التضيق الساخر فإنه يتجه إلى الفقهاء ، ويتمثل في الفتاوى والخطب الدينية . وتولد المفارقة

في هذه النصوص من استخدام أسلوب نبيل في تقديم حجاج واهية حول مواضيع هامشية . من ذلك ما دار من المناقشات والمناظرات ، وصدرت فيه الفتاوى ، حول تحريم استعمال القوائيس :

ويا أهل مصر لم يحدث تطبيق القوائيس من قبل . لقد أمرنا رسولنا الكريم بعض النظر عن عورات الخلق . القوائيس تكشف عوراتنا . خلق الله ليلاً ونهاراً ، ليلاً مظلماً ونهاراً مضياً . خلق الليل ستاراً وليلاً ؛ فهل نريج الستار ؟ هل نكشف الغطاء الذي أممنا الله به ؟ هذا كفر لا تقبله . (١٢)

وتلعب مثل هذه النصوص دور الستار الذي يسد لتغطية الأمور الجسيمة ، وحجب حقائق الواقع عن الرعية ؛ هذه الممارسات اللغوية من شأنها أن تحل محل طرح القضايا الجوهرية في أمور الرعية ، وتستخدم لتأكيد هامشية رجال الدين في عصر يسوده القمع والفهر السياسي .

وينبع الكاتب - بالإضافة إلى الاستشهاد المباشر والتقليد الساخر - استراتيجية أخرى تمثل في رأينا السمة الأسلمية لنص الزينى بركات فقد استقرأ البيطاني نسقا للبيئة النحوية التي تنبأ على نص ابن عباس ، واستنكه من معاشته لنص بدائع الزهور نهجا مجردا التزم به كروايته ، محققا بذلك إيقاعا لغويا خاصا .

تظهر الخوليات التاريخية في شكل سلسلة عقلية ، تسير على خط النص اللغوي حركة الزمن في تناجيه . وتتمثل هذه الحركة كقوية في متتالية من الحمل المعطوفة بحروف المعطف . وإذا أمعنا النظر في نص ابن عباس الفصح لنا أن الروابط التي تطلب عليه هي حروف المعطف مثل «و» و «ف» و «ثم» ، وفي بعض الأحيان «لما» . ونلاحظ أيضا قلة التعليق ، سواء من خلال استخدام جمل المصلة أو أدوات الربط التي تهدد علاقات منطقية بين الجمل مثل «لأن» (سببية) أو «ومع ذلك» (ثنائية السببية) أو غير ذلك من الأدوات التي قد تعبر عن الاستنتاج مثل «لذلك» أو الاختيار مثل «إما .. أو .. الخ» . ويكثر في نص ابن عباس استخدام المبني للمجهول ، مثل «أشيع أن ..» . ويمكن أن نستج من استخدام هذه البيات النحوية - وطيات بيات أخرى - محاولة المؤرخ - الراوي أن ينم عن نصه ، أي أن يترك الأحداث تروى عنها بنفسها - إذا صححت هذه العبارة - دون أن يفهم ذاته في تقديمها . وقد فسر هذا الأسلوب في الرواية على أنه أسلوب «موضوعي» . وقد سمى أيضا «الرواية من الخارج» ، حيث تقدم الأحداث خارج الذات المتحركة - كما تقع - دون تدخل الراوي بتعليق أو وصف أو تصوير أو استنتاج ؛ فالراوي لا يعبر عن آرائه ، ولا يقدم تقويمًا للأحداث .

ويلتزم البيطاني هذا الأسلوب في نصه ، فيسوق جملا أسلمية خالية من التصيق ، تتابع في حركة سريعة متدفقة ، حتى إن الكاتب يسقط في بعض الأحيان حرف المعطف نفسه ، الذي يربط هذه الجمل بعضها ببعض . وقد يكون هدف الكاتب هو التوصل إلى الموضوعية التي وصفت بها كتابات المؤرخين للعرب في سردهم للأحداث ، وخلق حولة محايد لا تمنحه داتية الراوي

وإذا كان البيطاني ينجح سق ابن عباس في بيات النص الصغرى - أي البيات اللغوية - فإنه يخالفه في مستوى البيات الكبرى - أي البيات القصصية . ويقسم نص ابن عباس إلى أقسام زمنية ؛ فالوحدة الكبرى هي السنة مقسمة إلى شهور ، والشهور مقسمة إلى أيام تقع فيها الأحداث . والمحدث هو الوحدة الزمنية الصغرى في هذا النص . ومن اللافت للنظر في هذا النص أن كل الأحداث تتساوى في الأهمية ، فلا يفرق حدث دون حدث بمساحة نصية كبيرة ؛ لسواء كانت الأحداث وفاة سلطان أو تحديد الأسعار في الأسواق أو ارتفاع مياه النيل أو انخفاضها فيها تتساوى في المساحة النصية .

أما في رواية الزينى بركات فإننا نجد أن الوحدات الكبرى هي السنوات ؛ فالرواية تغطي المدة الزمنية بين ٩١٢ و ٩٢٢ هـ . غير أن التسلسل الزمني الضام الذي يتبعه ابن عباس لا يجد مابقاه في الرواية ؛ فالرواية تسير طبقا لتسلسل زمني معكوس فبدأ في ٩٢٢ ثم يعود إلى سنة ٩١٢ ، ليتأرجح النص بين الماضي والحاضر والمستقبل . ولطائف البيتين وظيفتان مختلفتان ؛ فالأولى منها لا تهدف إلا إلى تقديم التسلسل الزمني في موضوعه ، أما الثانية فإنها تتضمن علاقة جدلية بين الماضي والحاضر . فإذا بدأنا بالحاضر وعدنا إلى الماضي فإننا نكون قد أضفنا ضمنا إلى أن الماضي قد يفسر هذا الحاضر ، أو أن الماضي يتضمن مؤشرات وخصائص تقابل ما في هذا الحاضر الذي يمثل مشكلا مطروحا في بداية النص . فالمشكل المطروح في بداية الزينى بركات هو موقف تاريخي خاص ، يمثل في وصف القاهرة الذي يقع في سنة ٩٢٢

ندرى القاهرة الآن رجلا معصوب العينين ، مطروحا فوق ظهره ، ينظر قلرا خلفا ... (١٣)

وإذا بالنص يعود بعد ذلك إلى سنة ٩١٢ هـ ، ويقدم ملاحظات تسلسل الأحداث ، ويتطوى هذا التسلسل المعكوس على فرصة أن الماضي يفسر الحاضر ، أو أن الماضي قد يؤدي إلى الحاضر .

ومن هنا يطرح نص رواية الزينى بركات قضية علاقة لدصي بالحاضر والمستقبل في البيات الزمنية الكبرى التي يتألف منها النص . غير أن النص يطرح على مستوى البيات الصغرى قضية الذات الإنسانية داخل المجتمع . فالتاريخ ليس شيئا مجردا ، ولكنه تاريخ الإنسان ؛ فلا تاريخ بدون بشر . ولذلك فالبيطاني يخالف ابن عباس في تقسيم النص في الوحدات البسيطة (الشهور) ، والصغرى (الأيام) ، وبدخل تقسيما مختلفا ، هو تقسيم النص إلى أقسام تحمل أسماء الشخصيات الرئيسة : الرئيسة : سعيد الجهمي المجاور ، والشيع أبي السعود العالم ، وذكريا بن راضي رئيس ديوان النصارى . ويمكنني جسوتي لرحاله البدق ومن خلال إدخال عنصر الذات الإنسانية يدخل الكاتب بعنا جديد على النص ؛ فمن جانب يستحيل تقديم التاريخ على أنه وجود موضوعي مجرد ، ولكنه دائما مربوط بذات إنسانية تعيشه . ثم إن التاريخ ليس شيئا مطلقا ، ولكنه مجموع للملاحظات المكانية والزمانية التي تقع لمجموعة من البشر . ولذلك يقدم الكاتب المادة القصصية إلى القارئ من خلال تقنية «المونولوج الداخلي السردى» ؛ أي أن المادة القصصية تقدم إلى

استمرار الزيف بركات في شغل وظيفته على أنه رمز للسلطة التي استمرت بعد هزيمة عسكرية مكررة . فهل هو استعارة عن جبال عبد الناصر الذي استمر في الحكم بعد الانسحاب العسكري في ١٩٦٧ ؟ وإذا كان الزيف بركات في نص ابن إلياس لا يتعدى كونه وصوليا فقد اكتسب في نص جبال الفيطاني أبعادا تجاوز هذه الدلالة كما أسلفنا ، فهو يمثل المكر والدماء الذي تلجأ إليه الدولة البوليسية للسيطرة على نفوس الأفراد وخطوة مقاومتهم وثقتهم . وقد نجح الزيف في الرواية أن يخلق في النفوس الشعور بأنها مراقبة دوما ، حتى طمس عليها هذا الشعور طمعا مطلقا ، وإذا بنا نجد المأثور نفسه يستسلم في نهاية الرواية ويصرخ : « إسمه المسمى وحطوا قلاعي » .

وبالإضافة إلى أن للمعارضة قد وظفت توظيفا نصيباً في البنيات المختلفة للرواية فإنها كانت وسيلة من وسائل خلق الاعتراض لتأكيد استلاب الشخصيات ، ذلك الاستلاب الذي يكتنف جميع صفحات الرواية .

الحكاية الشعبية المعكوسة في حكايات للأمير يحيى الطاهر عبد الله . ١٩٧٧ .

ونريد الآن أن نتناول بالتفصيل مجموعة يحيى الطاهر عبد الله «حكايات للأمير» . وهذا العمل من أكثر الأعمال أصالة وتفرداً ، وكما لجأ جبال الفيطاني إلى المعارضة كذلك صنع يحيى الطاهر عبد الله . ولكن النص للمعارض عند يحيى الطاهر لا يمثل في نص معين ، ولكنه يعارض معطاً مجرداً مستخلصاً من الحكاية الشعبية بعامة ، ويستقى كثيراً من معانيه من ألف ليلة وليلة .^(١٨) وسنحاول في تحيلنا أن نستخلص مكونات البنية التقليدية للحكاية الشعبية ، وكيف يحول يحيى الطاهر هذه البنية إلى بنية معكوسة .

إن مجموعة يحيى الطاهر «حكايات للأمير» تتبع سبب حكايات - الإطار في بنيتها العامة ، والإطار في هذه المجموعة هو الروي والأمير ، أو الأمير وفاته (مضحكه !) . ويحاول النص أن يساعد الأمير في العثور على النوم ، فالأمير يعاني من الأرق ، ويشد الرحلة والطمأنينة . ومن هنا تقدم الحكايات - مثلها مثل الحكاية الخرافية - على أنها مثل «حداثة» قبل النوم . فإذا قارنا بين وظيفة النص في ألف ليلة وليلة ووظيفة النص في «حكايات للأمير» وجدنا أن وظيفة النص معكوسة ، ففي حين يحكي شهوراد حكايات للملك ليظل مستيقظاً حتى الفجر ، يقوم النص في «حكايات للأمير» بوظيفة التهوية ، وفي حين يمكن النظر إلى وظيفة النص في الليالي بوصفها الخلاص من الموت ، يقوم النص في الحكايات بوظيفة المروء من الحياة . وتظهر المفارقة من تعارض طبيعة الحكايات نفسها ووظيفة النص .

ويضم الإطار أربع عشرة حكاية ذات عناوين مختلفة ، بعضها يحاكي عناوين حكايات تقليدية معروفة ، مثل «حكاية الفلاح» أو «حكاية أم دبله طاهية الموت» أو «حكاية الصبي الذي رأى هذه النعب» فقام بجانب جدار المسجد القديم . وبعضها مستعار من حكايات مشهورة ، مثل «حكاية للأمير» بعنوان «من يعلق الحرس ؟» .

الفارق من خلال مصفاة وعي الشخصيات ، لأن خلال رايو عالم بكل شيء يهدف إلى تقديم واقع خارجي ثابت يمكن معرفته معرفة موضوعية وهكذا يتحول نص ابن إلياس ذو الصوت المنفرد إلى نص متعدد الأصوات ،^(١٩) أو نص بوليموني . ومن خصائص هذا النمط من النصوص أنه يقدم المادة القصصية - سواء كانت الحدث أو المكان أو الشخصيات الأخرى - من زوايا مختلفة بحيث يكون النص كوكبة من الدلالات المتصارعة ، وبحيث لا يطمى منظور على منظور آخر . وقد يعرض الكاتب ذلك من خلال تقديم حوار بين الشخصيات يوضح منظور كل منها ، أو أن يقدم المكان من خلال وعي أدق به من قبل في نفس الوقت . ولكن تكتيك جبال الفيطاني تكتيك صارم ، له دلالة معينة ، تتضح من معالجة مستويات النص ، فقد ألقى الحوار كلية ، فلا لقاء بين الشخصيات وجها لوجه ، وألقى أيضاً المشاهد التي يجتمع فيها أكثر من شخصية بحيث احتفظ بكل شخصية حيية وهي ، لا تستطيع أن تفرج منه . وقد خلق هذا التكتيك جوا كابوسيا من ناحية ، وأكد من ناحية أخرى انفلاق كل شخصية في عالم وهمي^(٢٠) من صنع خياله ، لا يمت بصلة إلى العالم الخارجي ، حيث تعيش الشخصيات الأخرى . وأكد أيضاً عدم إمكانية الاتصال بين الشخصيات ، والعالم الخارجي . فلا وجود لهذا العالم ولا وجود لما فيه من مخلوقات وحقائق ، وبنى التكتيك الذي يستعمله الفيطاني إمكانية أن يحفظ الإنسان على المعرفة . ومن هنا تألى دلالة البنية نفسها : الصراع بين المظهر والجوهر ، بين العائب والمحاصر . ويتمثل هذا الصراع في الشخصية الرئيسية للرواية ، ويصنف على الرواية بُعد المفارقة .

وتحمل الرواية اسم «الزيف بركات» عنواناً لها ، ولكن الزيف لا يظهر في الرواية إلا من خلال وعي الشخصيات المختلفة ، فهو العائب / المحاصر في نفس الوقت . ويولد هذا الوضع الإحساس الغريب الذي ذكرناه في بداية المقالة ، من أن المفارقة تقوم على جمع العناصر المتعارضة في آن واحد . ومن جانب آخر يمثل هذا الوضع الدولة البوليسية التي توجد في كل مكان وفي لا مكان في نفس الوقت . وتهدف سياسات الدولة البوليسية إلى القمع وإلى عزل الفرد ، وإلى فرض الإيديولوجية السائدة عليه من الخارج . ويحقق الكاتب هذا الهدف نصبا عن طريق عزل كل شخصية في عالم مستقل ، لا تمتد من خلالها إلى العوالم الأخرى . ومن جانب آخر تعمل السلطة البوليسية على ملء الفراغ النصي للشخصيات المختلفة . ومن الحيل التي يستعملها المبعوثان ، أنه ملأ الفراغات النصية للشخصيات بوظيفة شخصية الزيف بركات الذي كان يمثل قفة العدالة بشعبه وظيفته اعتب بالمتحسب هو القانون . وهو هو القانون ولكن لا أحد يعرف حقيقته . ومن هنا تبطن الشخصيات في حيرة حول حقيقة هذه الشخصية الغائبة / المحاصرة والوهم يمتد إلى شعب السلطة من خلال ديون النصاري هل هو حصفة واقعة أم وهم من خلق الزيف ، مثله مثل الرسائل المكتوبة بالخط اليدوي السري^(٢١) ؟

وبما لاشك فيه أن جبال الفيطاني قد نجح في خلق دمر روائي - من خلال هذه المعارضة النصية - متشعب الدلالات . فقد ينظر إلى

وبعضها عبارات هي قلب لعبارة مسكوكة ، مثل «حكاية برأس ودبل» ، وهي قلب لعبارة «بلا رأس ولا ذيل» .

وتعتبر الحكايات بالخصائص الأساسية للحكاية الشعبية كما عرفها أولريك في مقالاته «القوانين الملحمية للحكاية الشعبية»^(١) ويمكن استخلاص أهم هذه الخصائص فيما يلي : التكرار الثلاثي ، وتقديم الشخصية من خلال الفعل ، وازدواج الفعل ، ووحدة المقصد ، وأهمية الموقف الافتتاحي والختامي . واحترام «حكايات الأمير» على هذه الخصائص يجعلها طابعها الشعبي العام . ومع ذلك فهذه الحكايات ليست حكايات شعبية نقية (مثلها مثل حكاية زكريا لعم «الغور» في اليوم العاشر ، التي تظل على مستوى عالٍ من التجريد) ، إذاً أنها تربط ارتباطاً مباشراً بالواقع المعيش في خارج النص نفسه وإذا بالنص يتضمن عناصر من الواقع الاجتماعي (البوتيكات ، والسجائر الكنت ، وغيرها من العناصر التي تشير إلى الولد من الصراع الاجتماعي والأزمات الاقتصادية) . وما لا شك فيه أن مجاوزة العناصر التقليدية للحكاية الشعبية ، والعناصر الواقعية المستقاة من الواقع المعيش المباشر ، وتخلق في النص معاركة تؤكد التصادم بين النوعين .

وبذا انتقلنا الآن إلى البنية الكلية للحكايات ونسأل الشخصيات لأنصحت لنا الطريقة الخاصة التي يعكس بها يحيى الظاهر عبد الله البنية والنسق للتقليديين . فالنسق العام للحكاية الشعبية كما عرفها ثلاثة من أهم علماء الفولكلور ، وهم بروب وفيلس وبانفيل ،^(٢) يمثل حركة من السالب إلى الموجب ، وهي حركة من

الاختلال ← التوازن
أو من

النقص ← تصفية النفس .

غير أن النقد الفرنسي كلود بريمون^(٣) رأى في هذه البنية تبسيطاً وتجريداً شديداً لا يتسع لاحتواء بعض الحكايات ، لظوره إلى نسق أكثر تعقيداً من خلال دراسة الحكاية الشعبية الفرنسية وتصنيفها . فقدم مصفوفة matrix مكونة من ثلاث متتاليات Sequences يمكن تسبقها طبقاً لعدد من القواعد والتأليف . والمتتاليات الثلاث هي

- (١) تدهور ← ارتقاء
- (٢) معصلة ← جزاء
- (٣) رديلة ← عقاب

ويمكن تعالٍ أن يكون أن يكون بسيطاً . أي مكوناً من متتالية واحدة أو معدداً . أي مكوناً من أكثر من متتالية . ويدعو هذا النسق الأخير بلا شك ، أكثر مرونة من الأساق التي قدمها علماء فولكلور السامون . وقد تمكن بريمون من أن يحدد من خلال هذا النسق خمسة عدد أكبر من الحكايات التي لم تدخل في النسق السابق ذي السعد الواحد ، وبخاصة ذلك النوع من الحكاية الشعبية الذي يمكن أن يطلق عليه اسم الحكاية الشعبية للعكوسه anti Folk-tale ، أي الحكاية التي تتحرك من الموجب إلى السالب ، ويتم ذلك من خلال

تركيب متتابعين إثنين من المتتاليات الثلاث . ويفترض بريمون النسق التالي .

تدهور ← ارتقاء
رديلة ← عقاب

ويتحقق هذا النسق في حكاية «الصيد وروجه» ، وهي حكاية شعبية معروفة ، عندما يعثر الصيد على السمكة السحرية التي تلبى كل رغبته ، ولكن الطمع يشتري في نفس الزوجة فتطلب من السمكة أن تبقى لها قصراً في السماء ، وعند ذلك تتلاشى كل الكور التي كانت السمكة قد منحها للصيد وروجه . فالحركة في هذه الحكاية هي أقرب إلى الحلقة المفرغة ، حيث إن الحكاية تبدأ عند حالة من التدهور ، يتحول إلى ارتقاء ، ولكن سرعان ما يتحول هذا الارتقاء إلى رديلة نتيجة لطمع الزوجة ، فتعاقب على رديلتها ، وتعود إلى حالتها الأولى . وهنا يكون النسق على النحو التالي :

تدهور ← ارتقاء
رديلة ← عقاب ← تدهور (مكرر)

ويتضح لنا من تحليل «حكايات الأمير» أنها تتبع هذا النسق أعنى نسق الحكاية المعكوسة ، فبدأ من التدهور ، ثم تتحول نحو الارتقاء ، ولكن يصبح أن هذا الارتقاء يحل في طياته رديلة يستحق صاحبها العقاب ، فيقع العقاب في صورة عردة إلى حالة التدهور الأول ولكن في صورة مصافحة . فإذا كان الطرف الأول من المتتالية هو الفقر أصعب الطرف الأخير منها الفقر مضاعفاً إليه حاجة أو سجن أو عقم أو موت ويصبح النسق إذن :

تدهور ← ارتقاء
رديلة ← عقاب ← تدهور مضاعف

ولكن كيف تتحرك الحكاية من التدهور إلى الارتقاء ؟ لقد رأينا في حكاية الصيد وروجه أن السمكة السحرية هي التي تمنح الزوجين الارتقاء أما في «حكايات الأمير» فليست هناك أدوات أو شخصيات سحرية ، وإنما نشأ الديناميكية من نوعية العلاقة التي تربط الشخصيات بعضها بعض ، ومن طبيعة الأفعال وردود الأفعال التي تحركها . إن الرواة الأساسية لبنة الحكاية هي التوتر الذي يجمع عن لتفاعل بين الفاعل والمفعول . فالتنائية التي تضع الفاعل في مواجهة المفعول هي التي تجعل الحكاية تتحرك إلى أمام . وتنتمي جميع الشخصيات المحورية إلى عطف «المفعول» ، وهم يعاونون من تدهور المجتمع الفقير ويشكون من المرض والجوع والامية ، ويشعرون بهذا القصر ، ويحسون بالدافع إلى تصير وضعهم . فالشعور بالحر والاحتياط يطمعهم ، وهذا هو الوضع الافتتاحي الذي تبدأ به الحكاية . ولا بد أن تتحرك الحكاية نحو تصفية هذا النص كيف يتم ذلك ؟ إذا قامت الشخصية بعمل شارق يحقق لها النجاح فإنها ستتحول من عطف «المفعول» إلى عطف «الفاعل» ، لكن شخصيات «حكايات الأمير» لا تنقوى على الإيجابية ، فظل دائماً في وضع «المفعول» ، وعند ذلك تقوم شخصية أخرى بدور الفاعلة . أما الشخصية الأولى فظل في دور المفعولة . وعند ذلك يتحقق الارتقاء للشخصية في عشر من الحكايات ، من خلال فعل شخصية أخرى ،

بالأخلاق والافتقار ، فالحكم الأخلاقي هنا يقع من العاصفة ، ويتعارض عالم الحكاية مع عالم الواقع الذي لا يمحى بأي شكل من الأشكال إلى هذه الأحكام والمقاييس الأخلاقية التي تحدد العدل والمثلث النيل . وقد تخلت الشخصيات عن هذه القيم ، وسادت الطبقة التي تنتمي إليها ، وحاولت التسلل إلى طبقة أخرى من خلال إدلال نفسها وتخفيفها . إن موقف الكاتب من هذه الشخصيات يحالف موقف الواقعية النقدية التي تبرىء وتبرر ، فالكاتب في الحكايات يعاقب شخصياته التي تنهر القرصة ، لا شخصياته التي تتيح الفرصة ، فلهذا يكون أكثر مسئولية من الفاعل . إننا لاندعي بأي شكل من الأشكال أنه يبرئ الفاعل ، ولكنه يخلق إحساسا بالمسئولية والكرامة والقيم الخفية ، فالفاعل لا يكون فاعلا إلا إذا وجد معولا يقع عليه عبء . وإذن فالفاعل هم الأشرار الذين يجب معاقبتهم ، هم الذين يخلقون طبقة أولياء نعمتهم بظيل هذه النعمة . إنهم يشاركون في صنع المجتمع القاسي الظالم وليسوا مجرد صحاباء .

وقد نستخلص من الحكايات موقفاً ثورياً متصفاً هو ضرورة رفض المساومة والمخسوع . فبالرغم من أن المجتمع يسوده الاستغلال والظلم والقهر الاجتماعي والاقتصادي والسياسي ، فإن قيمة الفرد تأتي من رفضه لهذا المجتمع ورفض التعامل معه . فقبول المشاركة في السبب بشروط المجتمع هو جرم يستحق الفرد أن يعاقب عليه . وتنادي هذه الحكايات بضرورة الرخص والانقسام عن مجتمع الظلم والفساد .

الصدى المفارقة في رواية صنع الله إبراهيم واللجنة (١٩٨١)

تتميز أعمال صنع الله إبراهيم في جملتها بنوع خاص من المفارقة ، أو قد نقول إن أعماله تتميز بأنها تجمع بين أكثر من نوع من أنواع المفارقة . ولذلك نريد أن نقف وقفة قصيرة عند روايته «الأربعين للذين تظهر فيها بعض بدور الاستراتيجية التي تنلمسها في رواية «اللجنة» وهذا لا يعني أن اللجنة أفضل من الروايتين السابقتين ولكن يعني أن ثمة استمرارية في المعالجة النصية للمفارقة لدى صنع الله إبراهيم . ونود أن نبداً بالموقف العام للكاتب ، فهذا الموقف يتميز بأنه يضع مسافة بينه وبين المادة القصصية التي يقدمها ، فهناك نوع من الانفصال العاطفي بينه وبين المادة القصصية نجملها بأسلوب تقريرى شعاف حاد من الجانب الانفعالي . فاللغة التي استخدمها صنع الله إبراهيم في رواية «تلك الرائحة» ورواية «نجمة أغسطس» ، هي لغة قريبة من لغة «درجة الصفر» معرأة من جميع الأشكال البلاغية ، والاستخدامات المحاذية . وتتولد المفارقة في مثل هذه المواقف من التمازج القائم بين المادة القصصية عنها والطريقة التي تقدم بها هذه المادة . وقد حرمت هذه المفارقة بالمفارقة اللاشخصية impersonal irony أو القول الغادى البيرة understatement ويعتمد صنع الله إبراهيم هذا النوع من البيرة دون غيره من الكتاب ، فقد استحدث هذه الكتابة في رواية «تلك الرائحة» . ثم وظفها توظيفا موحداً في رواية «نجمة أغسطس» ، ويمكننا أن نستشعر أيضاً في رواية «اللجنة» هذا بالسمة لنسيج الكتابة نفسه ، أي بالسمة لمستوى اللغة - من حيث اختيار المفردات واستبعاد الأشكال البلاغية والصعفات وأعمال القلوب وغيرها من الأسس الشعرية التي تحقق الشعافية في اللغة

فجد دور الفاعل يلعب كروت إيطالي - في حكاية «من الزرقعة المداكنة حكاية» ، وجيش الاحتلال البريطاني ثم صباط الجيش الوطني في «حكاية عبد الحليم الندي» ، وسيد القصر في حكاية «قصص لكل الطيور» ، والمقاوم في «حكاية الصعدي» ، والزوج العجوز المني في «حكاية الرصبة» . ونروجة البيرة في «ترويسة للأمير» . وتفتح النص شخصيات لا تمت إلى الحكاية الشعبية بصلة ، ولكنها مترعة من سياق القارئ الاجتماعي ، حيث يُعرفون على أنهم «أولياء النعمة» . ويساعد أولياء النعمة الشخصيات الرئيسية في الحصول على مرادهم ، وتغنيق ما لهم ، ولكن سرعان ما ينحول هذا الارتقاء إلى سقوط ذريع ! فالارتقاء هو الرذيلة بعينها ، التي توجب عقاب الشخصيات ، إذ إن هذا الارتقاء ليس سوى نصبة رائقة لحالة من التدهور ومن التفتت ، لا تتج سوى ثمر مرة . ويعبر الكاتب عن زيف هذا الارتقاء بتقنيات مختلفة ، منها العبث والمبذمة . من «من الزرقعة المداكنة حكاية» اختار الكونت الإيطالي ستة رجال من الأسافل : البناء ، والحداد ، والحودي ، وفالح الأرض ، وصانع الأثاث ، والنقاش ، وألبسهم حُلل سردها وأحلبه للتع ، وعلمهم كيف يتمخضون في مناديل وكيف يعبون الورق ، وسرعان ما أصبحوا يربطون بالطبانية ، ويلعبون الورق بحفة الطواة ، ويحسون القميص واللمز ، ويشربون من جسد الحمر البئر والنهر والبحر فلا تتور لهم أدمغة ، ويأكلون من اللحم المشوي والنقل القلال والحبال والسهول والوديان فلا يصيبهم ملل من كل شيء (٢٢)

وبرى من النص السابق كيف توظف المفارقة هنا لتحويل الارتقاء أو «نصبة النقص» إلى رذيلة ، فالشع يتحول إلى نخعة ، والشراب إلى السكر ، والمهارة إلى احتيال وادعاء . وعندما يترك الكونت الإيطالي رجل القرية لمصيرهم المحتوم وينصرف إلى غير رجعة فإنهم يعودون إلى حالتهم الأولى ، ويظهرون البراب .

ويلجأ الكاتب إلى وسيلة أخرى لتقديم السقوط وزيف الارتقاء وهي خلق نوع من السرد المتعدد المستويات ، حيث يمزج الواقع والواقع ، أو الحقيقة والوهم . هذا إما يتم من خلال إيراد بعض الأحلام في مستوى السرد الرئيسي ثم طمس الحدود بين الحلم واليقظة (٢٣) . في حكاية «هكذا تكلم الفراء» يتحقق الارتقاء في ثلاثة أحلام متتامة ، يسجدها الكاتب في مستوى السرد فلا يحصل الواقع عن اللاواقع وتظهر المفارقة من خلال هذا الخلط ومن طبيعة الأحلام نفسها . فإحتوى هذه الأحلام التي تمثل ترحيباً لتطلعات الفراء ومثله الأعلى ؟ في الحلم الأول تصبح زوجة الفراء طاهية في القصر ، وفي الحلم الثاني يبي الفراء هراً صناعياً ويحلس أمامه ، يجمع القنود من السواح ، أما في الحلم الثالث فيكشف الفراء أنه يعازل فتاة يتضح أنها ابنة . وقد نسر هذه الأحلام على أنها استعارات للدعارة والطفلية وارثكباب الممارم . ويعاد الارتقاء هنا السقوط في أقصى وأقبح صوره

إن الشيء الذي يلفت النظر في هذه الحكايات هو أن الشخصيات المروية تعاقب لانتهازيها ، فقد حطموا «القواعد الخلقية القطرية» التي تعد المعاد الأساسي للحكاية الشعبية كما عرفها أندريه بوليس (٢٤) فالرسالة الخلقية في الحكاية الشعبية تنبع من إحساس فطري

إلى المعرفة لا يتم في انطلاق وحرية ، بل يتم تحت سيطرة طرف يطرح السؤال ، وعلى البطل أن يتوصل إلى الإجابة الصحيحة .^(١٧) ويتج عن الموقف للمرق الذي تتطوى عليه بنية اللغز مجموعة من التعقيدات المرتبطة بعلاقة الطرفين المتواجهين من جانب ، وبطبيعة المعرفة المطلوب التوصل إليها من جانب آخر ، ثم وبطبيعة الموقف الكلي . ولتحاول أن نبين هذه الأبعاد الثلاثة في الرواية نفسها منذ اللحظة الأولى التي تبدأ فيها الرواية بمثل الراوي بين يدي اللجنة في موقف الممتحن الذي توجه إليه الأسئلة . ويتضح أيضا منذ اللحظة الأولى أن العلاقة غير متكافئة فاللجنة تحتل مكانة مطلوبة ، يشر الراوي بقسوتها وبوطأتها ، إذا أما تتحل بكل صعوبات الدولة البوليسية بما لديها من قدرة على معرفة كل ما يتعلق بالراوي ، بالإضافة إلى القدرة على إدلاله وتحقيقه . فالراوي يقف أمامها موقف المهان المقهور . أما هي طبيعة المعرفة المطلوب إظهارها فليست معرفة موضوعية بريئة - إذا صح القول - ولكنها معرفة مَقَوَّبة مسبقا في إطار إيديولوجية اللجنة . بمعنى أن الراوي كان عليه أن يستشعر ماتريده اللجنة أن يجب به ، وأن يتوصل إلى قراءة أفكارها في طنة ودكاء . وعندما وضع صبح الله إبراهيم الراوي في هذا الموقف فإنه طرح مشكلتين : أولاها مشكلة التوصل إلى المعرفة ، الذي لا يمكن أن يتم في فراغ ، لأنها دائما تخضع لسلطة توجهها وتحجبها ، فالسلطة هي مالكة للمعرفة ، والمرتد دائما في موقف امتحان . والمشكلة الثانية هي تجريم للمعرفة ، بمعنى أن للمعرفة لا يمكن أن تقدم في برائة ، ولكن المرتد يشكل هذه المعرفة ليرضى السلطة . ويتج عن ذلك توليد سيطرة الإيديولوجية السائدة . ويأتي هنا استخدام الصدى المفارق في الرواية ، فجميع الإجابات التي يقدمها الراوي إجابات مأخوذة من مقولات سابقة ، تشكل النص الإيديولوجي للسلطة ، وكلها مستمد من الصحف والمجلات ، وجميع الحجج التي يقدمها الراوي دفاعا وجهة نظره إن هي إلا تحويرات مأخوذة من مقولات فعلية أو خيالية من الخطاب الإيديولوجي السائد ، تقدم في صيغة تسودها السلبية للطفة ، وينجح صبح الله إبراهيم في وزن البرة الخدية التي يقدم بها هذه الحجج ، فتأتي المفارقة من المسكين اللذير أشرفا إليهم من قبل . أن القارئ يشعر هذه المقولات على أنها مأخوذة من خطاب سابق (مثلا ادعاءات مناجم ييجين حول بناء الأهرام ، أو انقطاعات المأخوذة من الصحف ، مثل «الموند ديبلوماتيك» وغيرها) ، ثم يتعرف أن تصديق هذه المقولات هو بمثابة شجيا وإدانته .

وتتعاقم المواجهة بين الراوي واللجنة بتكليفه حل لغز متشعب الأبعاد ، هو دراسة موسعة عن «ألمع شخصية عربية معاصرة» . ولكن المائل من المعلومات التي يجمعها الراوي حول «الدكتور» هي عبارة أصداء معارفة ، تتحلل الخطاب الإيديولوجي للسلطة الحاكمة ، وكل ما تنطوي عليه من مقومات ومن أبعاد . والمعلومات التي يجمعها الراوي هي الجهاز للمرق السلطوي كما يتقوّل في الصحف والمجلات ، فهي المصدر الأساسي الذي يلجأ إليه الراوي . ولكن الهدف الأساسي من التوصل إلى الإجابة الصحيحة هو هو ازدياد الانتماء إلى عالم اللجنة - لا يتحقق ، فكلا ازداد الراوي معرفة ازداد وعيا ، وكلما ازداد ثقة بنفسه

ولجأ صبح الله إبراهيم في «لجنة أغسطس» إلى نوع آخر من المفارقة - بالإضافة إلى شعافية الأسلوب - يمكن وصفها بأنها ادخال الإيديولوجية السائدة ضمن بناء النص الروائي من خلال تصميم نصوص من خارج النص الروائي . فعندما يضمن صبح الله إبراهيم في رواية «لجنة أغسطس» النصوص الخاصة برئيس الثاني فإنه يهدف إلى رفض ما تمثله هذه النصوص من إيديولوجية خاصة بعبادة الفرد . وهذا النوع من المفارقة يختلف عن التعريف الشائع لما بأنها عكس لدلالة القول حيث إن الهدف من تضمين هذه النصوص ليس إثبات عكس دلالة هذه النصوص ، ولكنه في الواقع هو رفض للمعنى الأصلي لهذه النصوص ، فالمفارقة تكن في موقف المقاتل من قوله . ولكي تفهم هذه المفارقة على وجهها الصحيح فلا بد للتلقي أن يسلك مسلكين : المسلك الأول هو التعرف على القول بأنه قول مستعار من خطاب آخر سابق على القول الحالي ، والمسلك الثاني هو فهم موقف المقاتل من هذا القول وهو في عمومته موقف رفض وإدانة . وقد تكون نسبة هذا النوع من المفارقة «بالصدى المفارق»^(١٨) نسبة توضح اليكازيم الذي تتبعه في توصيل ماتريد توصيله . وقد استعار صبح الله إبراهيم أصداؤه في «لجنة أغسطس» من عدد كبير من النصوص يذكرها في تيسيل لفظة بروايتها ، منها الخطبوعات والشرائح المقتطفة الصادرة عن «هيئة السد المال» ، وشركة المقاولين العرب ، ووزارة الثقافة ، ومركز تسجيل الآثار المصرية كما رجع أيضا إلى مصادر التاريخ الفرعوني . وتنسب كل هذه النصوص إلى منبع السلطة والإيديولوجية السائدة ، التي يحاول الكاتب دحضها في روايته ومناقضتها . وإذا كانت هذه الاستراتيجية تظهر في بعض أجزاء «لجنة أغسطس» فإنها تمثل عماد البنية الكلية لرواية «اللجنة» .

وقد ظهر الفصل الأول من رواية «اللجنة» في مجلة الفكر المعاصر في مايو ١٩٧٩ في شكل قصة قصيرة ، ولكن يبدو أن هذا النص تشعب واسع وتفرع وتراكم ، حتى أصبح رواية من ستة فصول نشرت في سنة ١٩٨١ . وتنقسم الرواية إلى قسمين رئيسيين : القسم الأول يمثل في ثلاثة فصول ، ويمكن عنوانه بـ «البحث عن المعرفة» . أما القسم الثاني الذي يشتمل على الفصول الثلاثة الباقية فيمكن عنوانه بـ «عواقب الحصول على المعرفة» . وتنسب هذه الرواية إلى مجموعة الروايات المعروفة بـ *Bildungsroman* وهي روايات التثريب أو التعليم ، حيث يبدأ البطل الصعود في سلم حياته ، ويكتسب الخبرة والمعرفة من خلال محادثات مختلفة ومعارفات عدة ، حتى يصل إلى مرحلة التضجج والاختيار ، فلما أن يخرج من هذا البحث الطويل متصرا مكلفا بالعار ، ولما أن يخرج منه متحنا بالجراح ومحبطا . وتتبع «اللجنة» هذه البنية ، من الجزء الأول يتطرق البطل في البحث عن المعرفة ، ثم يوضع في وسط الرواية على التحديد في موقف الاختيار ، ويدفع إلى اختيار العنف والثورة ، ولكنه في النهاية لا يقوى على تحمل هذا الاختيار ، فيقوم بتدمير نفسه .

وإذا قمنا بالنظر في الجزء الأول من الرواية وجدنا أن البحث عن المعرفة يأخذ شكلا خاصا ، فيتبع نسق اللغز . ولهذا الاختيار دلالة في غاية الأهمية ، حيث إن اللغز بنية تحمل في طياتها توترا حادا . فالتوصل

يعاني منها المجتمع ومن ثم فقد أخذ الأدب على عاتقه أن يصنع هذا الترفيع ، وأن يكشف النقاب عن الحقيقة . غير أنه عمل هذا بالتعبير المباشر عن هذه المعرفة فأصبح أدب الترفيع (ويصنع هذا مجلاء في رواية صنع الله إبراهيم) لا أدب المعرفة ، وأصبح مرتعاً رتدنا لصيقاً بال لحظة الآتية ، وتحولت الروايات إلى نوع من روايات التعانيج (هل لنا أن نجد في «الدكتور» لغزاً لحله بفتح «المهندس» مثلاً) . ولاشك أن ذلك للوقوف مايقعد الأدب بعده الخيالي

وقد تحقق على أنه من وظيفة الأدب التليغ ولكنه لابد أن يجاوز هذا المستوى ليحقق قيمته بوصفه فناً يجاوز اللحظة المكانية والزمانية

إرداد بعداً عن عالم اللجة . وينتهي الأمر بالزاوي إلى قتل عصفور من أعضاء اللجة ولكنه لايقوى على الاستمرار في بحثه للمرق ، وينتهي به الأمر إلى إنزال العقاب بنفسه ، وهو «أكل نفسه» .

من هذا التحليل نرى أن رواية اللجة تطرح في المقام الأول مشكلة «المعرفة» في المجتمع العربي المعاصر . ويريد أن نغم هذه المقالة بمجموعة من الأسئلة حول هذا المحور الأساسي . جلا شك أن تريف المعرفة وحجتها ، وفرض مظهر الإيديولوجية السائدة على المجتمع من خلال مايمكن أن نسميه القمع المرق ، من المشكلات الجوهرية التي

• هوامش

- (١٤) حسن درج
- (١٥) ويبدو من دراسات الأهل المعنية أن سيطرة «حادثة الزاوي» العالم بكل شيء أصبحت غير عقلية في عصر الحديث . ولد درس اللغة الروسية M. Bakhtin ظاهرة البوليغرافية في أعمال فيستريفسكي دراسة وثيقة . راجع
- M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans. by R. W. Ramm, Arden, 1973.
- (١٦) قدمت الدكتور : د. طهري طاهر شيللا مختاراً قصيراً عنهم في بيعة «الزبي» بركات .
- وعمل نقادى إلى هذه الدراسة القيمة . روى عاشور والتاريخ الزبي بركات ليجال شيطاني . هجريل - عند الثالث / الرابع - أغسطس ١٩٨٦
- (١٧) وصلت هذه الترفيع بالحدود الأدبية Dramatic Irony ويمكن تعريف هذا النوع من المخالفة على أنه موقف الذي يتولد من سلوك إنسان ما سلوكاً معيناً وهو جاعل تماماً بكل الملاحظات للوعظ وسطية . خاصة عندما يكون هذا السلوك خلافاً كل ملاحظة الملاحظات تماماً . فمعارضة الدرس تمثل في الصراع بين الوهم الذي يعيش فيه الإنسان وسطية الأمر الذي يجهلها . راجع
- D. C. Muscat, *The Compass of Irony*, p. 127.
- (١٨) إن معارضة الذات الكلاسيكية في الفن الحديث هي وسيلة من وسائل كسر تقليده ورفض وظائف التناهد . ولذلك نجد في هذه المعارضة نوعاً من التحرر من وظائف هذا الترفيع دون إنكار ما له من قيمة . ولقد هذا الترفيع في معارضة جويس فومروس ، أو معارضة بيكسور للوجه المسكوك المشهورة «الوجهات» ، أو في تأليف بروكوباف لسموينة المروعة بالكلاسيكية
- (١٩)
- A. Orlík, «Epic Laws of Folk Narratives» in A. Dundes, *The Study of Folklore*, New Jersey, Prentice Hall, 1965, pp. 129-142.
- (٢٠) راجع دراسة الدكتور هبال غزول في «حكاية السندباد في
- Ferial I. Ghazoul, *The Arabian Nights: A Structural Analysis*, Cairo, Cairo Associated Institution for the Study and Presentation of Arab Cultural Values, 1980, p. 111-112.
- وراجع أيضاً :
- Propp, *Agoryphologie du Conte*, traduit de russe par E. Egly, Paris, Gallimard, p. 157.
- (٢١)
- L. Bresson, *Les bons recomposés et les méchants punis, morphologie du conte merveilleux Français*, in A. Chabrol (ed.) *Sémantique narrative et structurale*, Paris, Larousse, p. 111
- (٢٢) يحيى طاهر عبد الله ، حكايات الأمير من ٥ - ٦
- (٢٣) هذا الاستخدام مستمد من استخدامات السانوييات التي كانت تجري على نوع من البوطية الأجنبية تقدم في شكل أعلام وهذا النوع يؤكد أهمية البوطية وحقيقة الترفيع
- (٢٤) راجع بالنسبة لتريف الرسالة الخلقية التي جعلها الحكاية الشعبية
- A. Jolles, *Formes Simples*, Paris, Seuil, 1972, p. 190.
- (٢٥) لقد لنا تحليل مفصل للطلاب التعانيج في رواية بحمة أغسطس في مقال آخر منشور في مجلة «الثقافة» المصورة في ربيع ١٩٨٧
- Opaque and Transparent Discourse: A Contrastive Analysis of The Man of the High Dam and The Star of August by Sam 'allah Ibrahim.
- (٢٦) راجع
- D. Sperber and D. Wilson, «Les ruses Comme mention» *Poétique* 36, 1978, pp. 399-412.
- (٢٧) قدم يونس غيللا مفصلاً لطبيعة الفلز وقارنه بالأسطورة ، ووضح في محليته للإكرام الذي

- (١) إتنا نرى في استمرار تسمية هذا السيل «الأدب» «الزبي» ، مخالفة تزدى إلى سوء تفهيم ، حيث إنهم أصبحوا الآن في من الكهولة . وهم يملكون - في رأي - السيل ملكة الأدب في اليوم . وأيضاً تلف هذه التسمية خلافاً دون اكتشاف جيل «الأدب» الشبان ، اليوم والامام بهم
- (٢) راجع مقال باكسون
- «La dominante» in *questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1973, pp. 145-151.
- (٣) إن التساؤل بالنسبة للأشكال القصصية التقليدية أخذ تأليب نظرية تطرح كمنه من طريق الشك في صلاحية الأدب نفسه في التعبير عن الواقع (إلى مثل هذه الحقيقة التاريخية يصعب التوصل إلى ثمار موحدة في التعبير الأدبي . وبخاصة الرضى شكلاً لا حقيقة بل متصارعة ، ولذلك يريد أن نوضح هنا أن كل ملاحظ في التعبير يرمية لاجره بدخل في تصنيف ، ولكننا نحاول أن نصل إلى البواطن التي تكمن وراء هذه الجيات الأسمية في التشكيل القصصى
- (٤) اعتمدنا في هذا البحث لتحديد مصطلح لمقاربة Irony على مجموعة من المراجع أهمها
- Søren Kierkegaard, *The Concept of Irony*, trans. by L. M. Cupel, Bloomington, Indiana University Press, 1965.
- D. C. Muscat, *The Compass of Irony*, London Methuen, 1980.
- D. C. Muscat, «Irony Markers», *Poetics* 7 (1978) 363-375.
- S. Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec L'inconscient*, Paris, Gallimard, 1978.
- V. Jakobson, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964.
- (٥) ولد أولعت الدراسات النظرية الحديثة للمروعة «الترجيائية» Pragmatics في عليها للمعاني أبداً بجوار القول نفسه ، وتصل بالتحكم والمخاطب للمخاطب الذي يتلقى بمقتضى التحكم يسمى Locutionary والمخاطب الذي يتلقى برقع القول على المخاطب يسمى per locutionary أما المخاطب الذي يتلقى بالقول يسمى locutionary .
- (٦)
- C. Kebab - O'Fakhani, «Problèmes de L'Ironie», *Linguistique et Sémiologie*, Travaux du Centre Linguistique et Sémiologique de Lyon, 1976, 2, 9-46.
- (٧) استخدم حيرار جييت هذا المصطلح في سلسلة من المحاضرات ألقاها في القاهرة في ربيع ١٩٧٩ حول العلاقات النصية المصنفة .
- (٨) راجع مقال رولان بارت «الإيهام بالواقع»
- «L'effet de réel», *Communication* 11, 1968.
- (٩) راجع الفصل الأول من كتاب
- Mikhail Bakhtin, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Les Éditions de la Sorbonne, 1977.
- (١٠) قد تشير هنا إلى بعض الأمثلة من هذه الممارسات . قد ذكر عمل الروائي التشكيل كتريل شايك Apokryfy أو الإفطار للكفوية - وكان هذه نضج حليلات فكري في اللغة . أو رواية روبرت فولز «زوجة للآلام الفرنسي» - حيث يوازي بين فروية الدكتور في الرواية الحديثة لاكتشف سطوة المجتمع المكنوني التقليدي
- (١١)
- S. Galimontin - Ercetaru, «Grammaire de la parodie» *Cahiers de Linguistique*

مكتبة المتنبى

للطباعة والنشر والتوزيع
١٤ شارع الجمهورية



- | | | |
|-----|---|--------------------------|
| ○ ○ | مصطفى صادق الرافعي | للدكتور مصطفى الشكعة |
| | سأبنا عربيا ونفكر اسلاميا | |
| ○ ○ | سيف الدولة أحمد الى | للدكتور مصطفى الشكعة |
| ○ ○ | شرح ديوان الحماسة «أبو تمام» مجلدين | للأخبيب التبريزي |
| ○ ○ | المختصر من المختصر في شكل الآثار مجلدين | لأبي الحسن موسى الهنفي |
| ○ ○ | أخبار الدول واثار الأول في التاريخ | للقرافي |
| ○ ○ | شرح المفصل مجلدين | لأبنة يعقوب |
| ○ ○ | ألف باء | لملوك |
| ○ ○ | مجموعة رسائل ابن عابدين مجلدين | لأبنة عابدين |
| ○ ○ | نفحات الأزهار على نسائم الأسفار | لأبنة الفنى السابلي |
| ○ ○ | المسند | لأبنة |
| ○ ○ | أحلى شرح أبيات الجمل للبطلوس | تحقيق الدكتور مصطفى إمام |
| ○ ○ | الأطلس التاريخي للعالمين العربي والإسلامي | للأستاذ عدنان الطاهر |
| ○ ○ | نظريّة المصلحة في الفقه الإسلامي | للدكتور حسين حامد صلان |
| ○ ○ | مجموعة الشافعية في علمي الصرف والنحو مجلدين | لأبنة جراح |

نيسار الوعي

الرواية اللبنانية المعاصرة

ليس هذا التيار آخر الاتجاهات الحديثة في الأدب الروائي العالمي ، لكنه واحد من أهم هذه الاتجاهات وأعظمها تأثيراً ، وهو يمثل ثورة كبرى غيرت مسار الإنتاج الروائي ، وقلبت معايير السائدة وأسا على عقب ، منذ أن تبلورت ملامح هذا التيار في العقد الثالث من القرن العشرين . ولقد كان هذا التيار ثمرة طبيعية من ثمرات التجريب والتجديد في هذا القرن ، لما أتاحه التطور الحافل بالتغيير من إمكانيات التصوير للحياة الثرية المنزعة للطفنة . وكان ظهور هذا الاتجاه إبداعاً بظهور ما يسمى « بالرواية الحديثة » ، التي تارت على ماضيها من مناهج رواية ، خصوصاً رواية القرن التاسع عشر ، التي كانت تلمس الاتجاهات الرومانسية والواقعية والطبيعية المتصارعة ، شأنها شأن الاتجاهات الفكر والفن آنذاك ، التي كان الصراع فيها يجرى في مناخ حر ، أتاح لها أن تتجدد دائماً وكانت تلك الروايات مشحونة إلى تقاليد كثيرة ، أغصها الحكمة والحديث والشخصية .

وقد احتلت « الرواية الإنجليزية » مكان الصدارة منذ ثمانينات القرن التاسع عشر ، إذ شهدت ما يشبه الطفرة في أواخر الخمسينيات على يدى « جورج إيلوت » و « جورج ميريديث » ، ثم بدأت التطورات تظهر في وضوح في أعمال « هنري جيمس » في بداية الثلاثينيات . وثمرات هذا التغيير انعكست في روايات كبار الأدباء الإنجليز من أمثال « ديكنز » و « فلاكزى » و « برونتي » و « تولوب » . ولم يكن الإنتاج الروائي لحيل الثلاثينيات والتسعينيات يمثل في الرواية الإنجليزية وحدها منذ « دانيال دفور » صاحب قصة « دويتسون كروزر » ، بل تجاوزها إلى الرواية الروسية والفرنسية التي ترجمت إلى الإنجليزية^(١)

يحيى عبد الدايم

وهي نظرة متواضعة للقصاص حين يرى وظيفته تنصرف إلى ترفيه ، وبالرغم من ذلك فقد كان في كتاباتهم ما يؤكد جدية نظرهم إلى الرواية والإحساس بما لها من أهمية وتأثير . وهي نظرة دعتهم من شعورهم بالمسؤولية إزاء ما يقدمونه من رؤية للحياة تختم عليهم ضرورة إبرام الصلح في التعبير عنها . ومن مصاديقهم لالوان من « الصراع » بين موضوعية رؤية الواحد منهم ، وسيرة الذاتية ، بين الفواعل الفنية التي أنتجها الروائيون من قلمه . وحرية الكمنة التي يراها ضرورية للتعبير عن نظره .^(٢)

وقد مهد هذا الحيل في أواخر القرن التاسع عشر لظهور الثورة على القدم ، وكان على رأسه كل من « هنري جيمس » (١٨٤٣ - ١٩١٦) و « جوزيف كونراد » (١٨٥٦ - ١٩٢٤) الذي حمل ما بشر به « جيمس » من مبادئ ، وسار على نهجه من مقلات ترسم

لكن قصصى العصر المكتورى ، ما كانوا يحدقون سوى السرد القصصى أو « الحديث » ، وكانت شخصياتهم الروائية محددة للعالم منذ البداية دائماً ، فلا تتغير طوال الرواية ، كما كانوا حريصين على التأثير العاطفى عن طريق اصطناع دروة القصة^(٣) . لكن التغيير الجذرى الذى حدث للرواية آنذاك تمثل في الحديثة الشديدة التي انشمت بها من حيث للرصوع والشكل ، على ما يصح مقارنة أعمال كل من « ديكنز » و « فلاكزى » و « تولوب » من جهة ، بأعمال كل من « فولسوى » و « مستوفسكى » و « فلوير » من جهة أخرى ، إذ انعكس في إنتاجهم اختلاف الهدف الذى لخطه لئمه كل منهم ، أكثر من اختلاف الموهبة ، فقد كان روائيو الإنجليز يقيمون من أنفسهم وعاطفاً أو مصلحين ، أو هم يقومون بدور الترفيه . اللانتم من الجمهور ، يرون أن مهمة القصاص إزاء قرائه أن « يصححهم ويكسبهم ويشوقهم »^(٤)

للمرواية نَسْبا جديدة ، وكانت بداية ما كتبه «جيمس» مقالته (١٨٨٤) ، ثم أتبعها بمقدمات بلغت ثمان عشرة ، كانت كلها إشارة لنقد روائى جديد يستهدف التمييز بين القديم والجديد ، وتأكيد أهمية الرواية بوصفها شكلا فنياً صلباً بالإمكانات ، كما يستهدف ضرورة الاهتمام بالناحية الجمالية من حيث الشكل أو البناء العام للرواية .

وقد دعا إلى ضرورة توافر الحرية المطلقة للروائي فيها يقدمه من صور للحياة في التزام منه للصدق ، دون أن يقيد بأي ضرب من ضروب القواعد والتقاليد ، وأن له أن يختار ما يروقه من موضوعات ويعالجه بالطريقة التي يراها أفضل الطرق . ولهم ما أكدته من مبادئ - وهو واحد من نفس النقد الحديث - هو مبدأ الوحدة في الرواية التي هي كأي عمل أدبي آخر ، وحدة مرابطة لا يمكن الفصل بين أجزائها المختلفة من حيث الشكل أو الموضوع ، أو من حيث الشخصيات أو الأحداث ، أو الحوار أو الأسلوب ، إذ إن الرواية شيء حتى متكامل متصل ، مثل أي كائن حي ، إلى ما أكدته من ضرورة التصوير الكامل بطريقة العرض المسرحية التصويرية ، لتكون أساس البناء الفني للرواية بدلاً من الخبر والوصف ، وضرورة الاعتماد على الأسلوب التميزي بموسيقاه وإيقاعه في العرض ، في إطار استعمال هذا الأسلوب بعض علمي الفنون الأخرى ، كالمرسح والتصوير والموسيقى ، ومن ثم يعني دور الروائي ، ويستعاض عنه بما يمكن أن يوصف بالإدراك أو «الوعي الموحد» ، بمعنى الوعي الذي يحس واحداً أو أكثر من الشخصيات ، ومن خلاله تبنى أحداث الرواية ومواقفها الخارجية أو الداخلية^(١٦) . ومن هنا أصبح لكتابات «جيمس» كتاب روايات «تيار الوعي» المشهورين ، إذ سبغهم إلى تصوير «الشخصية من الداخل» وصرف العناية إلى ذلك ، أكثر من عناية بتصوير الموقف أو الحدث والعالم الخارجي . ولم يكتف بالدعوة إلى هذه المبادئ الجديدة في كتاباته النقدية وحدها ، بل إنه طبقها في روايته «السفراء» و«وجعها الحماة» ، اللتين عني عينا عناية كبرى بالتحليل الداخلي للشخصيات .

وفي الوقت الذي كان كل من «جيمس» في أواخر حياته الأدبية - في بداية الحرب العالمية الأولى - قد قدم فيه خير أعماله - كان ثلاثة من أكبر الروائيين الشباب الذين كانوا يصعدون الحث عن أسلوب روائى جديد ، وقد كان هؤلاء الثلاثة هم مكان الصدارة في الأدب الإنجليزي في مطلع القرن العشرين . لكن أولئك الثمن من الشباب ثاروا على سبيلهم ، لأنهم كانوا مهمومين في إنتاجهم الروائي بالمظاهر المادية للحياة ، دون العناية بيوهرها ، وكانوا يستعملون طاقاتهم الفنية في الاهتمام بتعصيلات الأشياء التابعة للواقع المحيط بهم . في ظل المذهب الواقعي أو الطبيعي . ولم ترص هذه الطريقة الواقعية الشباب الباحثين عن أسلوب يلي حاجتهم الفنية ، ورأوا طريقة هؤلاء الأدباء الكبار عتفا يقف في سبيل التعبير عن الإنسان ، وأنه لابد من تجديد أساليب التعبير لتصبح قادرة على رسم صورة صادقة لما حدث لهم من رلزلة روح الثقة في كل ما هو قديم ، خلال الحرب العالمية الأولى . ولما ساور شعورهم بعدها من فقدان الثقة في كثير من القيم الاجتماعية والخلقية وغيرها من قيم ، حتى لقد تبدل كل ما كان مألوفاً من الطليحة

الإنسانية . ومن ثم عدا مرحوسا ما كان يعنى به أولئك الروائيون التقليديون من مسائل مادية ، وتعطيات اجتماعية مثالية ، ونظر جيل الشباب نظرة سخط ورفض إلى اتجاهاتهم ، الصيفية التي أحصلوها .

وكانت ثورة الجيل الجديد متمثلة في شكل محاولات تجريبية لم تبت من فراغ ، فقد بشر ملامحها «هرى جيمس» - على ما تبين - من حيث احتماله بالعالم الباطن للشخصية ، وهو «عالم اللاشعور» ، وهو ما عني به «بروست» في روايته «البحث عن الزمن الضائع» ، ورغم أنها أعظم رواية في هذا القرن ، وأنها حققت نجاحا ساحقا ، فإن أجزاءها تتأين في قيمتها ، لما في نظرائها وتأملاتها من أخطاء وقع فيها تحت تأثير الأفكار السيكولوجية والفلسفية الشائعة في عصره ، على ما يرى «سومرست موم»^(١٧) . وهناك محاولات أخرى تأثر بها كتاب «تيار الوعي» ، مثل محاولة «إدوارد هوجاردان» «الأديب الفرنسي الرمزي» ، الذي كتب رواية لم تزل اهتماما ذا بال عند ظهورها ، سماها «أشجار

الغار» Les Larries Soutcoupes ويرغم أنها كانت في مكرها وتركيبها تتسم بالبساطة ، فإنها تنقلنا إلى العالم الداخلي للشخصية بتأملاتها وأحلامها . وقد تأثر بها «جيمس جويس» ، واعترف بتأثره بطريقة «جويس»^(١٨) . وقد سبق جميع هؤلاء في الاهتمام بالتأملات الداخلية «لورنس ستين» (١٧١٣/١٧٦٨) الروائي الإيرلندي صاحب قصة «فرسترام شاندو» ، التي نبذ فيها قواعد القصة (معتمدا على إثبات الحواطر والتأملات والأفكار دون تسقيف . وكانت قصته تؤكد أن الأفكار في وسعها أن تعرضنا عن الحبكة وحركة السرد القصصي . ولعلنا طريقتهم هذه كتاب «تيار الوعي» . وقد حمل هذا الجيل التأثير الجسور الأولى «تيار الوعي» ، الذي أصبح ثورة في الكتابة الروائية لها أصداؤها القوية في الأدب العالمي حتى الآن . وأحدث مفهومها خاصا جديدا هو «طريقة تيار الوعي» . Stream of Consciousness Technique

وأبرز رواد هذا التيار هم «جيمس جويس» (١٨٨٢ / ١٩٤١) . و«فرجينيا وولف» (١٨٨٢ / ١٩٤١) و«دوروثي ريتشاردسون» وقد استخدم هؤلاء الثلاثة طريقة «تيار الوعي» على نحو ما يتبين في استخدامهم ، لكنهم جميعا كانوا طلبتها وقد استخدموا في رواياتهم ما نادوا به من تجديد . ثاروا فيه على «المذهب الطبيعي» أو «المادي» ، أو «الفن الفوتوجرافي» ، ودعوا إلى التخلص من قيود الماضي . وإلى تصوير الحقيقة كما يراها الكاتب . دون الخضوع لتعريفات التقاليد الفنية المسيطرة عليه . على ما يتمثل في دعوة «فرجينيا وولف» إلى ضرورة أن يحى الروائي مع هذه التقاليد المقيدة حريته . حتى لا تكون هناك «حبكة ولاملهاة ولا مأساة» ، ولا قصة حب . ولا كادنة بالأسلوب المعروف ..^(١٩) وكانت صبيحتها هي و«جويس» و«دوروثي» - إلى جانب رواياتهم - هي بداية التجديد الحداثي في «القصة الحديثة» في مطلع القرن العشرين وجاء صدى هوى التأثير بما ساد قريبا من عموم وتعقيد وكثافة علمية ماهرة في مجال التعبير . وعلم النص التحليلي لدى «فرويد» و«يويج» ، وعم الاجتماع . وفي التكيف السبالي . وما أبدعه الفن الموسيقي وقد انعكست نتائج كل ذلك في «تكيف» هذه الروايات . لقد عدت تعبير

في تقدم عليها بظهوره ، تعبت **Atomization** أو ما يسمى «ابعد المبهجة» في تسيق المادة القصصية . وفي رسم الشخصيات ، وفي المرد ومفردات الأسلوب . وقد نجم عن هذا التعبت أو التشقيق أن غدت «الوحدة» في القصة هي «الكلمة» في «الأسلوب» . وحدثت متممة في «الحياة النفسية التي نقلها الشخصيات» . وفي مجموعة الحرفيات والتعصيلات الدقيقة التي يتألف منها سبج القصة ^(٩)

وعلى هذا الحركات ظاهرة التعتيت والتحليل صدى للتعبت في «علم التعبير» والتحليل في «علم النفس التحليلي» . وامتدنا إلى حور القصة الحديثة . شكلا ومضمونا . وحكمة ولغة . كما كانت ظاهرة «تداعي المعاني» في القصة من حيث التذكر الحرف الطابق من قيود الزمن . صدى للتكبيك السيمالي . وكان «الإيقاع» في أسلوب القصة الحديثة والإحراج على ترديد العاط أو عاربات في ثنائياها . صدى للنفس الموسيقي . كما جاءت حرية التعبير عن العالم الدخيل للإنسان في هذا القرن . كما هو مبرح به هذا العالم من التناقضات والأوان القلق والتوتر والثورة . صدى حقيقة ما حدث بعد الحرب المدمرة . من رزعرة الأفكار والعقائد والمعتقدات التي سادت في الفترة السابقة عليها . وقد حلت «القصة» - منذ تلك الفترة - نحو المرحلة التجريدية التجريبية وفي ظلال . كتب كل من «جويس» روايته «مولى» **Ulysses** (١٩٢١ / ١٩٢٢ / ١٩٢٣) . وكتب «فرجينيا وولف» «رواياتها» على نحو ما كتب «إيراباولد» و «ت. س. إليوت» «أشغالهم» **Ulysses** فيها جميعا رابط مطلق . بل هي أصلا «في العصر من قلق وحيرة وبعدم لاتساق والتسلسل المنطقي أو العقل . تمكس صورة صادقة هذه الحياة «المعككة الممتدة» . وهكذا بدت القصة الحديثة في شكل «وعاء يصم كل التناقضات التي تجعل من الحياة كومة من الأخطا المعجبة الممزقة . وكأن الحياة في نظر الإنسان ديا يراها لأول وهلة . فتبدو في نظريه كأنها لفر من الأعمار» ^(١٠) .

وبد . فإن تكبيك هذا التيار تسوده سمات خاصة . تمثل في علة الصعقة النفسية على الابتكار . وعلة التحليل على الانسجام والاتساق . والتعقيد على البساطة . والفرد على المجموع . والعقل الباطن على العقل الواعي . استنادا إلى قصوره . ويدخل في هذا الإطار الميل إلى نقل الاضطرابات النفسية التي كشمها علم النفس و «المكر الطفل» عند الإنسان . كل هذا بالإضافة إلى القمرات السريعة من فكرة إلى أخرى لاستمداد المادة من مصادر عدة مختلفة . بعضها يقع خارج الزمان . كما عذب الرمز على الإصاح . والإحراج على الإنصاح . وساد الاهتمام بالتحليل النفسي والعلم والموسيقى تأثيرها في شعورنا . والاهتمام بالتصوير حين يوقف القصص الزمان ويحمده بمحنا صورا تمكس الألوان والظلال بوضوح . وهو ماتسجبه «الانطباعية» . وتصبح القصة منصرفة إلى الأفكار وإلى رسم الأشخاص وإيجاد الحكمة من خلافا هي واحدث والمواقف . وإلى تصوير الخنس بيولوجيا وسيكولوجيا . وبدا أصبحت مادة القصة دمة لاحية . وكلاهما حافظة بالذلالات والرموز وعدا ارتكارها قائما على تداعي المعاني وبصان الفكر وجريانه ومبويته . دون مراعاة لقيود الرباط المعلي وتخطياته . وهذه السمات كلها تمثل «المحور الأساسي» في القصة الحديثة التي تست هذا التيار

على أنه ينبغي التفريق في هذا افعال بين رواية «تيار الوعي» و «الرواية السيكولوجية» . لأن الوعي المستخدم مصطلحا على هذه الروايات التي يصم مضمونها الجوهرية ووعي شخصية أو أكثر . و «الوعي» ليس مثل «الذاكرة» و «الذكاء» . فيها أكثر تحديدا من كلمة «الوعي» التي تدل على منطقة «الإنشاء الذهني» التي تتدنى من منطقة ما قبل الوعي وعمر مستويات الدهن . ويصعد حتى تصل إلى أعلى مستويات التكبير والاتصال بالأحزب . وهذه المنطقة الأخيرة هي التي هي «القصة السيكولوجية» تقريبا . لكن قصة «تيار الوعي» تختلف عنها في عنايتها بالمستويات التي تقع على هامش الالاء . لا . نوع من القصص . يركز فيه أساسا على ازدياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي . بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات ^(١١)

وهذا ما يجعلها مستقلة عن أية تيارات سابقة . فهي في مثل الأول تعني مستويات لانحصص للتظيم على نحو مطلق . ومن ثم لاختصاص للترقية أو البطرة . ويمكن أن نستخدم مصطلح «النفس» أو «الدهن» مرادفا لمصطلح «الوعي» ^(١٢) . ولذا فإن الحياة النفسية الخاصة قد استأثرت باهتمامهم . وشغفوا بالتصوير الدقيق للحياة التعقبية والنفسية . وليس بالحياة الخارجية مثل الطبيعيين . لأنهم اكتشفوا سواد جسمهم وصبرهم أن الحياة الواجبة للإنسان ما هي إلا جزء ضئيل من حياته . وأن العقل الإنساني ليس على هذا النحو من الاتساق الذي يظه . وأن الإنسان يحتوي على «خمس أنفس أو ست» . تظهر واحدة منها خط . مثل ذلك الجزء من جبل الثلج الذي يظل يظفو على سطح الماء . ويظل الباقي مغمورا . على حد تعبير «الدوس هكسل» ^(١٣) . وهم لكي يصلوا إلى جواب من أحوار تلك النفس بدنية . فهم يتوسلون بكل فلسفة أو علم نفس يكشف حياة «الدحية النفسية والعقلية» . مثل «اللاإيمانية» . وفلسفة «برجسون» وأفكاره عن الزمن . والأفكار التي تنسب إلى «مابعد السلوكية» . و «المنطق الرمزي» . و «الوجودية المسيحية» . و «التصرف الديني» ^(١٤)

ولكل ذلك . كان من أسس «التكبيك» لدى أصحاب هذا الاتجاه . «الموبولوج الداخلي المباشر» . و «الموبولوج الدخيل غير المباشر» . والوصف عن طريق المعلومات المستمصة . ومناجاة النفس . والتداعي الحرف من خلال الذاكرة والحواس والخيال . لأن الوعي في حركة دائمة لا يتوقف إخلافا . وهو يجري في بيسان وتدفع لاحده أفكار مرسومة . وهو في جريه وبما يسلط سبلا على مستويات هريه من «اللا شعور» . وهنا نجد ملاحظة أن العالم الخارجي يتدخل في جريان الوعي ويكون سببا في تعريفه لهذا المصدر . يبد أن حركة الشعور قادره على التحرك في الزمن . وأندهم لا يمكن أن مركز حركانه على شيء واحد لصره طويله . حتى لو أريد لها ذلك . وس هنا فإن أهمية التداعي الحرف . والمهارة التي يمكن أن يستخدم بها لتقديم عنصر الحركة في العمليات الذهنية . هو كما يعكس بوضوح في تكبيك «الموبولوج الداخلي»

وعلى هذا «الموبولوج» «الانغم على «التداعي الحرف» في القصة . بدأت استخدامات جديدة . مثل قطع الحديث من أن لآخر بين

الآخر ، وفي نظره ، فكل منا خصوصيته وذاتيته ، فكيف إذن يقدمون أعمالهم ويحسون توصيلها إلى المتلقيين ، خصوصاً والأمر على هذا النحو ، بعد أن تخلوا عن المبدأ القديم للرواية القائم على الحكاية والحدث والشخصيات والحبكة ، معتمدين على هذا العالم الداخلي وحده ؟

وهنا عناصر في « التكيف الحديث » يقوم عليها الاتساق ، ومن خلالها يقدم أصحاب هذا الاتجاه رواياتهم ليقبوا بهم وبين المتلقي أصيرة وثقة ، وقد أدخلوها على الفن الروائي واستحدثوها ، وأهمها تأخير التصريح بالمضمون المدهي ، وتصوير حالة عدم الاستقرار والتكيز ، عن طريق « الرموز البلاغية » ، والإبقاء بالحالات المتطرفة والمتصاعدة للمعنى عن طريق الصور والرموز (١٨) .

وماداموا يصورون عالماً داخلياً قائماً على الإدراك ، فإنه يعمل في بؤساء وعلى مستويات مختلفة كالموسيقى ، وحينئذ يبدو السرد المرتب كأنه مخالف للتذكر ، والإدراك ليس سوى خليط وتذكر لأبام مضت ، والزمان ليس آلياً ، وليس هو سلسلة من المواقف الزمنية المفصلة ، لما الإنسان إلا ذكرياته ، وهو لا يعيش إلا بقدر ما يهي من تجارب وذكريات ، والشخصية في هذه الحالة جرد لا يتفهم عن إدراكها لواقعها وحاضرها وحافز مستقبلها ، ولهذا يعنى بعض كتاب هذه الاتجاه ، مثل « جويس » ، بالتصوف ، حيث يصبح في وسع الأدب التأمل هروباً من التعبير الذي تخرجه المعجزة الدائرة إلى الأبدية الإلهية وهذا اللامنتهى أو الأزل يمكن للفاصل أن يصوره مستعباً بالمرور وهذه وسيلة انطباعية رمزية ، وهي وسيلة شعرية في التعبير ، يمكن - من طريقها - السيطرة على البؤساء والإحساس الخاص بالزمن ولعل الوعي ، لتغل كلهما في سياق قصصى ، يوجد صرباً من صروب النظام والاتساق في القصة الحديثة .

على أن هناك وسائل أخرى لإيجاد « الاتساق » المتعلق بالقصد ، ومنها « الملامحة » ، على نحو ما بنى « جويس » في « ثابا » و« هوليس » عن نطاق واسع ، لتعبر عن موضوعات فرعية ، وتعطى معنى لعمليات الشعور للصورة في الكتاب ، وهي مصطلح مستعار من الموسيقى ، وخصوصاً من دراما « هاجره » الموسيقية ، و « معناه عبادة إيقاعية مشيرة ، أو قطعة قصيرة تعبر عن فكرة معينة أو شخصية أو موقف ، أو تتصل بها وتتصحب ظهورها » (١٩) .

ومع آخر من الاتساق ، هو معالجة الشخصيات في حيوية تجعلها تظهر كأنها تعيش يتنا ، وتكاد تشبه الناس الذين نقرأ عنهم .

والكتاب يلجأ إلى استخدام شخصية ما على أنها « أنا » القصصية ، لتحل محل الراوى التقليدى . لأن « أنا » ، دائماً ما يكون راوياً يكرر في دوايح الشخصيات الأخرى . وقد استخدم « جويس » راوياً شخصياً في كثير من قصصه ورواياته . وهذا ما سمح « تنوعاً في الإحساس إلى أقصى حد ، والتخفيف إلى حد بعيد من حالات الشك واليقين . فالأنا في كتابته يمكن أن تكون مشغولة من قبل بغيره بحيرة - ولكن بصورة طبيعية - بدوايح الشخصيات الأخرى ، وتلك بحيرة - تصح في بعض الأحيان للمادة الرئيسية في القصة - فالأنا وحدها التي

الشخصيات ، أو يتر للواقع أو الوصف لإصاح الخيال لفكرة يثيرها صوت أو كلمة أو صورة أو رائحة ، أو مثل « توارد الخواطر » . وقد أفادت « القصة » في هذا القطع بالتكثيف السيمالي ، أو تكرار الكلمات الرمزية المستعمدة ، بنية الإبقاء بجانب من أعماق النص ، أو اردواج المفكرة الأساسية أو الكلمات ، أو ظهور المفردات واللغز ومطلق الطفل أحياناً ، أو يد وحلق الزمان والمكان وتلاشيها أحياناً ، أو تدخلها . وخاصة عندما يصعب تحديدها في « الحلم والكابوس » ، أو عدم التقيد بالربط المنطقي والرتابة العقلية . وهذا لون من « اللامعقولة » ، لأن تعقل عاجز عن تعقل ملوك الإنسان وتداعى خواطره (٢٠) .

ولما يتصل بالزمان ، فإن « جويس » يذهب إلى أن له قبضا ، وأنا عاصرون عن قياس التجربة الذاتية وتصير لحظات من الوعي عن طريق ذكريات يصعب تفسيرها . ولذا فإن الزمان لديه هو خليط عجيب في حركة دائمة ، ومبولة ليس لها معنى ، ولا يمكن تعديده بساعات مفصلة ، إذ إن هناك زمناً لا عمل لتقارب الساعة فيه ، هو زمن نفسى وليس آلياً ، وهرق قياسه عقلية ، والإنسان يسبح من خلال جريان الزمن في البواعث اللامعقولة الحارية غير الزمان وهي « بوحت التي تتكون منها الحياة » ، ويصبح الإنسان في « داخل النفس » نفسه عن طريق البصيرة أو الحدس ، وبهذا فإن الزمن بعداً نفسياً ، يتركز في الحاضر أو الـ « هنا » . وقد رافقت هذه النظرية الأدبية « رواها » تشير إلى طبيعة التجربة الإنسانية . ومن ثم أصبحت القصة خليطاً من الماضي والحاضر لا يستطيع أن يعكس إلا الفن وحده ، « كذا إيتيه » وحده الذي في وسع تعبيد الزمان في الآنية واللحظة الحاضرة ، موقفاً جريانه ، ليحتويه ماضياً وحاضراً في إطار مناسك . وهنا يبرز أثر الرسم والفن في القصة ، حين يحدد « الروائي » الزمان أحياناً (٢١) . أمام لوحة أو تمثال

أما ما يتصل بالمكان ، فإن هناك مجموعة أخرى من الوسائل لتنظيم حركة ليار الوعي . وهي من مستحدثات الفن السيمالي ، الذي وفر التداخل بين الصورة المتحركة والقصص الحديثة ، وخاصة « من المونتاج » ، وهو من الوسائل السيمائية الأساسية . ومن الفرعية « المنظر المصعق » ، « واللقطات الطيبة » ، « والاختفاء التدريجي » ، « والقطع » ، « والصور عن قرب » ، « والمنظر الشامل » ، « والرجوع إلى الوراء في الزمان » أو ما يسمى الارتداد **Flash back** . « والمنظر السيمالي » يشير إلى مجموعة من الحيل التي تستعمل لكي تظهر لنا توارد الخواطر والأفكار . وارتباط بعضها ببعض (٢٢) . وقد طرق كتاب هذا التيار استخدام أولاد من تكسك السينا . وخصوصاً « جويس » في « هوليس » ، و « وولف » في روايتها

ولكن هذه العناصر التي يستعملها هؤلاء الروائيون ، تجعل يسبح رواياتهم يبدو وقد هراه التمهك . ومن ثم فإنهم يصبحون موضع نقد يوجه إلى رواياتهم ، ألا تنوع على هذا النحو وكأنما حلت من الوحدة والاتساق . لأنهم يقيمون أعمالهم اعتماداً على التداعي ، والخواطر أنهم استعاروا الصور التي ملقت الإشارة إليها لتنظيم الوعي خلال تقديمهم إياه . وهذا تنظيم لأصل أساسي من أصول هذا التيار ، لكن هناك حواش غير مدونة من وعي كل إنسان . يحمل منه لغيراً أمام الإنسان

ونص هذه القصة خمسة صفوف ، يتدرج فيها «جويس» من سهولة الأسلوب في الفصل الأول ، إلى أن يصل إلى درجة من التعقيد والغموض ، حتى تبلغ الذروة في الفصل الأخير . وفيها كشف عن معالم من فنه ، من حيث تداعي المعاني ، والتطبيقات ، والتناظر ، والتلميح ، والاستيطان ، لكشف أبعاد شخصياته . وهو يمرض القصة في شكل مناجاة ومونولوج وتأمل ، حتى تمتد كشفا لمستويات «خلفية تفكيره النفسي» .^(٢٢)

وفي هذه القصة ، خصوصاً في الفصل الخامس والأخير منها ، يقدم لنا تفكيره عن طريق استعادة ذكرياته ، وهو في طريقه إلى الجامعة . وفيها تبين كفاحه الروحي والفكري في إعداد نفسه ليكون ماناً ، إذ يسترجع قراءاته في «نيومان» و«جويد» و«إيسن» و«جويسون» و«أرسطو» و«توماس الإكوي» و«بليك» و«فيكو» و«دانتى» ، ثم يقدم لنا جويس على لسان البطل «ستيفن» مفهومه للاصطلاحات الفنية ، وللأشكال الأدبية الثلاثة الرئيسية : الفنان ، وفيه يقدم الفنان الصورة الفنية وعلاقتها مباشرة بذاته ، والملمح ، وفيه يقدم الفنان الصورة الفنية وعلاقتها بذاته وبذوات الآخرين ، والشكل الدرامي وفيه يقدم الصورة الفنية وعلاقتها بالآخرين ، لكن هذه الأشكال الثلاثة تتداخل لتكون وعاء طبعها تبدأ فيه شخصية الفنان باحتلال المركز الفنان أولاً ، ثم تتحول عنه لتدوب في السرد الملمح ، وفي النهاية تختص تماماً عن الشكل الدرامي حتى يظل الفنان «كخائف الكون فاعل عمله أو خلفه ، بعيداً عنه أو فوقه لانهاء ، خارج الوجود لا ياتي ، بقلم أظفاره» .

وهذا إجمالاً لنظرية «جويس» الجمالية التي انتهجها في «جويس» و«فيجانتزوليك» ، ورغم الشكل الملمح لكل من هاتين القصتين ، فإنها تحتفظان بالشكل الدرامي على ما انتهى إليه «ستيفن» في «صورة للسان» ويظل «جويس» كما قال على لسان بطله خائب «لا يأتى بقلم أظفاره» إذ يشغل عن دور الرواية لشخصيات متباعدة من الناس والحيوانات والخيالات والأشياء التابعة ، ويتحدث إلى في هذه القصص خليط عجيب من مشول في حانة ، فتاة ، زهرة ، حبة سائلة ، موسوعة علمية ، لحن موسيقى ، أسلحة ، طيور ، حيوانات ، وقد طبق تطبيقاً مثالياً هذه النظرية الدرامية التي أصغى بها على لسان «ستيفن» في الفصل الخامس عشر من «جويس» .^(٢٣)

وفي هذه القصة التي هي أثر من آثار الفن العالمي الخالد ورائعه الأدب الإنجليزي في القرن العشرين ، يتحدث فيها عن يوم من أيام «ستيفن بلوم» Bloom في مدينة «دبلن» الذي يعد أطول يوم في تاريخ الأدب العالمي ، في مدينة «دبلن» من الساعة الثامنة من صباح يوم الخميس ١٦ / يونيو ١٩٠٤ حتى الساعة ١٢ مساءً إلى الواحد - وخميس وأربعين دقيقة من صباح الجمعة .^(٢٤) وفيها يحكي قصة ثلاث شخصيات هم «ستيفن» Steven و«بلوم» Bloom و«مولي» Moly و«جويس» Joyce في كثير من جوانب شخصيته «جويس» المتجول ، جواب الآفاق ، الذي ظل في متاهة بعيداً عن وطنه منذ ارتحل من «أيرلندا» إلى باريس منتقلاً بين عواصم أوربية منذ عام ١٩٠٢ ، وهو

تعتبر الخبرة جوهر التجربة ، يمكن أن يجعلها جوهر اهتمام القارئ ، لكن لأننا الأكثر تعقيداً من غيرها في أي قصة ، والمتعددة الجوانب ، هي «جويس» .^(٢٥)

لكن على «الزواي الشخصية» أن يكون دائماً شيئاً بالكورس أو المصير ، لأنه يربط بالأحداث ، ويتأثر بانفعالاتها . وهناك مناطق وحراء أخرى من القصة تتطلب فيها التحليل اختفاء هذا الزواي ، وهنا تتطلب الأمر حدثاً طاهراً في كل وسائل الوصف والتصوير والمخاطبة ، لأن هذه القدرة مريدة للقصة . وليس ثمة شكل أدبي آخر يحرص سلوك الشخصيات المتحيلة في عبارات سيكولوجية ودرامية في آن واحد . وعند هذه النقطة التي تحتاج القصة منها إلى إزاحة من يوجب عنها في التصوير ، تبلغ اصطلاحات القصة أقصى تعقيداً^(٢٦)

ولنفق عند أمثلة من قصص «تيار الوعي» لدى كل من «جويس» و«ولف» ، وهما من أكثر روادها . ويلمس النقاد في عمال «جويس» المبكرة جذور هذا التيار الذي نضج واستقر بوصفه ظاهرة لافتة مستحدثة في «جويس» ، إذ يحدوها في قصته «صورة للفنان في شبابه» ، التي نشرت سلسلة في مجلة Egoist في الفترة من ١٩١٤/١٩١٥ ، ونشرت كاملة في ديسمبر ١٩١٦ وقد بدأت بحرية على قصص تلك الآونة ، إذ جاءت قصة واقعية / انطباعية / درامية في وقت واحد ، حرص فيها بطلها على تسجيل تفاصيل عقله الباطن في أسلوب ذات صرف . وكان أصل هذه القصة هو قصة «ستيفن» بطلاً ، وهي قصة قصيرة . أثار «جويس» فيها المشاكل نفسها التي نراها في «صورة للسان» ، وهي مهدية إلى جوانب مجهولة من شخصية «ستيفن» - وهو اسم البطل في كل هذه الأعمال الثلاثة ، إذ أثبت فيها ما «عداء» لروح الفنان الهمة المتعطشة للمعرفة والعلم . وهي - على ما بعدها نقاد جويس - جزء من مخطوط «صورة للسان» في مراحليها الأولى . وعلى الإجمال فهي تنقل إلينا سجلاً ذاتياً لحبائه الفكرية والمية في تلك المرحلة ، تصورته في مطلع شبابه ، التي أوضحها محله في «صورة للفنان» ، متبعا مراحل نمو هذه الحياة الخاصة لدى شخصية بطله «ستيفن» ، ثم نماها في شخصية «ستيفن» ديديالوس» بطل «جويس» .

هذه الشخصية تعكس جهاده الروحي في محاولته الكشف عن أسلوب يعبر به عن فكره وفنه ، إذ يضحى فيها بطريقة السرد التي تتبع نمو لفرد من حالة إلى حالة ، في سبيل إبراز حالات الاحتشاد النفسي دفعة واحدة بطريقة «تداعي المعاني وتيار الوعي» . وقد تميزت «صورة للسان» ، بالتركيز الشديد والإيجاز الحافل ، ونحتت فيها الدراما (الحركة) عن مكانها للمونولوج ، حتى لكأننا ننظر إلى عالم «جويس» في «صورة للسان» من خلال ثقب في باب ، على حين أننا في «ستيفن» بطلاً «نرى كل شيء من خلال نافذة واسعة» . وبذلك ظهرت ملامح من مظهره الجمالية الخاصة به ، إذ يزرع فيه علامته وصوره للمستويات التي شكلت حياة «جويس» في كبرياته العقل والفني في مرحلة شبابه ، وشكلت تطور وعيه الفني في مراحل حياته ، منذ بداية تفكيره إلى لحظة التويز التي انتهى فيها إلى تحليل موقفه من المجتمع والكيفية والأهل والوطن ، وفيها نسه عن كل تلك المؤثرات

أن تهموا جوانب منها وتأثروا بها وأصبحت إبداعاته الفنية فنونا معترفا بها تأثرت بها السريالية والتجريدية واللامعقول ، ومسرح العشب .

وهو يث معارف في هذه الفصحة وفي قصة «هيجانويك» هي ثمرات حصاره برمتها ، بما أتبع لها من تقدم في «علم النفس» و«علم الاجتماع» و«صوت بدائية» وكشوف علمية مذهبة ، مما يجعل المصاح للدراسة متشعب الطرائق ، صعب المرتق ، وبما يجعلنا أمام «علم بانورامي مذهل» يقدمه بين أيدينا هذا المعقري ، وهو عالم يتجاوز الأفكار الأدبية إلى الفروق الخفية البسيرة في «علوم الاجتماع» والنفس والأخلاق وغيرها من علوم القرن العشرين ، ويجعل منه شديدا الصعوبة أمام التصغير .

لكن ربما أفصح عن آليات فنه ومجالات استكشافه لرؤاه عندما أصبح صبا في نهاية قصته «صورة للفنان» مجعلا إياها بقوله . «الصمت والقلق والدهاء» .^(٢٦) ورسم ذلك فإن أحدا لا يصل إلى جوهر رؤاه الفنية ومصادر حياله وإبداعاته ، فقد طلت حيرة القاد تشارك حيرة قرائه ، ولم يتيسوا حقيقة عالمه ، الذي جعل الضموض يكتنف جوانب كبيرة منه ، وخاصة كلما أضمن في التجريب والثنائي عن التقاليد الأدبية والفنية ... خاصة في «هوليس» وفي «بقطة فيجان» ، مما يدفعنا إلى أن نحصل ألوانا من العناية لقراءتها .^(٢٧) لكنه «يستحق» العناية للبلول لفهمه ، لأنه يقدم أعظم نوع وأشده إدهاشا من أنواع «الأدب - الحلم» الذي عرفه تاريخ الكتابة .^(٢٨) بل إنها أثارت دهشة أكبر علماء النفس في عصره «بونج» فقال مشيرا إلى الفصل الأخير فيها : «أظن أن جنة الشيطان وحدها هي التي نعرف كل هذا عن سيكولوجية المرأة ، أما أنا فلا .. إن هذا الفصل يعتبر عقدا من الدرر النسيبة» .^(٢٩)

ومن أمثلة فنه في القصة ، ما يرد على لسان «بلوم» متعهد الإعلانات بعد عودته من رحلة يوم شاق متجولا في أحياء «دبلن» بحثا عن رزقه ، يسير في الشارع متفلا بين الهدنة والصدق والمكثبة ، وصورة زوجته «مولي» لا تعارق ذهنه ، هيراها في كل شيء ويعود إليها دائما ، فهي مرفأ له ووطن ، هي نهاية جولاته اليومية المضنية ، يتخذ لنفسه حين يأوي إلى الفراش يحوارها وصيح الحنين في رحم أمه

«الطفل الرجل ، عهد ، الرجل الطفل في الرحم

رحم ؟ عهد ؟

يستريح .. لقد طاف

مع ؟

استجاد البحار ..»^(٣٠)

وفي الفصل العاشر الذي يحمل عنوان «المصحور الصالة» ، The Wandering Rocks الذي يستخدم فيه فن المونتايج ، نجد أن المنظر هو شوارع دبلن ، في الساعة الثالثة بعد الظهر ، والدم والدورة الدموية هي العصور ، والقر هو الميكانيكا ، والنون هو فوس قرح ، والرمر المواطنون ، والأسلوب هو المذبة ، وهذا الفصل مثال لفصول القامة عشر ، إذ تتراحم الحوادث في المكان ، خلال ساعة من الزمن

في عربته ظل عاكما على فنه ، وعالم فكره ، وظلت فكرة «هوليس» تلم بحاله دون أن يتسلى إلى قالب فني يصوغها عبره ، إلى أن احتدى إلى «هوليس» بطل منحة «الأوديسة» لومير ، إذ هداه إلى شخصية الرجل الماكر الذي استطاع أن يدمر أعداءه بحيله لا يقرته ، وهو والد لابن تمتع حينه على عالم غريب حوله . كان اسم هذا البطل الإغريقي يحول في ذهنه بين الحين والحين ، منذ عام ١٩٠٦ إلى أن تبلورت الفكرة في ذهنه وخرجت عملا أدبيا مكتمل التكوين كالخمين عام ١٩١٤ في مدينة «غريست» حين دجبت يراحتة العبارات الأولى من قصة «بوليسيس» .. لكن الخط المذموم الذي رسمه في هوليس يعتبر منذ عام ١٩١٥ ، إذ ازداد استحاله بشخصية الأب «ستريلوم» «رب الأسرة المكافح» بدلا من استحاله الشديد بشخصية الابن «ستيفن ديدالموس» الذي يرمز إلى «بروميثيوس» «التائر أو «فاوست» أو «الابن الصال» .

وروح «الأوديسة» لومير يتفنا في شخصية «ستريلوم» في «نفسه» من خلال فهمه لجوانب من «هوليس» ، وهي تحوم حول شخصية «بلوم» في خطوطها المربصة ، و «جويس» يتعرف مثل «رايبييه» من خلال القصة على الأشياء عن «طريق المكلمات» لا على الكلمات عن طريق الأشياء ، ورسم حبه للثنائي أكثر من غيره من الأدباء ، فإنه لم يتخذ ألقاب قصته من «الخطيئة والعقاب» أو «الحنة والنار» مثله ، لكنه على ما فعل «بلزك» ، جعل قصته «كوميديا إنسانية» ولستونه الحياة الإنسانية ، التي طرحها «فانتى» «سبل» إن هناك أوجه شبه بينه وبين «فولسوي» و «سويست» وفلاسفة العصور الوسطى المدرسين على ما لاحظته نمر من نقاده .

وفي «هوليس» يستخدم الطبيعة والرمزية ، جامعا بينهما ، يتردد بين هذه وتلك على تفاوت في الاستخدام . والمذهب الطبيعي / الواقعي في فنه ، خاصة القصص القصيرة ، يحس بين أطوائه نفسه المذهب الرمزي ، لكنه يتمي إلى المذهب المبجل ، وقد تأثر بلا شك بفلورير «بلزك» ، وهو في «هوليس» يتوخ من فنون عرضه ، إذ هي تلون مزج كل فارئ وثقافته ، ومع كل قراءة جديدة ، فهو يواجه الحلم بالحقيقة ، وتنف الحياة الدائمة جنبا إلى جنب مع الحياة المادية ، ويمتزج النفس بالحياة ، ويختلط الدوق الريع بالسوقية المحة ، كما يتصارع العقل الكلاسيكي مع المعثرة المسيحية .^(٣١) ويجمع بين الماضي والحاضر والزمان والمكان ، ويتنوع أسلوبا جديدا فيه تحت لحظور الكلمات في لغات شتى ، ثم يعيد صياغتها ونظمها في أسلوب مكثف غاية في التعقيد ، هو «محت محترق» . ويستخدم «أسلوب تيار الوعي» استخداما على نحو لم يسبق إليه ، مبرا في صلق عن الفلق والحيرة وكل معاناة الإنسان المعاصر في الغرب ، واستعان فيها بثقافته الفنية التي تمتد إلى عيون النحت والرسم والتصوير وعنون الرقص والموسيقى والمسرح . وكان لأساليه المدينية في فنه القصصي ، تأثير حاسم في القصة الحديثة هو لنداية حقه لتدميرها ، والنقطة التي بدأ منها انطلاقا التجريب والتجديد منذ عشرينيات هذا القرن ، إذ كشف في قصصه عن عبقرية فية لاند لها ولا عهد للناس مثلها ، وهي عبقرية أثارت الدهشة والدهول والحيرة لدى الأدباء ودارسيه ، في بادئ الأمر ، ثم ما لبثوا

وهو أدق مثال لاستعمال «الموتاح للكان» إذ يتوقف فيه عنصر الزمن أو يكاد يمتدح بسرعة في المكان دون مقدمات.^(٣١)

وعلى هذا النحو سارت «فرجينيا وولف» (١٨٨٢ - ١٩٤١) في قصصها، على تلبية وجهة نفس أستاذها «جويس»، وأهم قصصها في هذا الاتجاه «إلى المنارة» To The Lighthouse.

«مسز دالواي» و«الأمواج». وهي تنظر إلى العالم على أنه عالم صور وأسرار، صور غريبة سرية، وأسرار خفية في نفوسنا وفي الأشياء من حولنا. وهي تعبر في قصصها عن هذا العالم بهذه الصورة الروحية فيما يشبه الشعر العناني أو الصوفي، وتأثرت بمن «جويس» في تيار الوعي وطوره حتى أصبحت أعظم كتابه من بعده، خاصة في قصتها «مسز دالواي»، ١٩٢٣: التي تحكي فيها قصة يوم كقصته «بوليسيس» وأحداثها في يوم من أيام شهر يونيو كجوليس أيضا، وتلتقط أحداثا

عارضة يسيرة ناعمة وتسجلها، وكأنها شطحات صوفية، حافلة بألوان الغديان والمكر المبتدع وبطنها «مسز دالواي» تسجل كل انطباعاتها، لحظة بسطة. وهي روضة لمصطفى الميراث الإنجليزي ولها إهبة في السابعة عشرة من عمرها. وتقيم حملا بعد ميلادها، وتستعد لهذا الاستقبال منذ الصباح فتخرج لشراء الأزهار وتتكلم مع الخدم وترشدنهم. ثم تستغرقها طول اليوم مشكلة الوجود والحياة والمعدم. تستخدم فيها كل تكتيك تيار الوعي لكن على درجة أقل تعقيدا مما استخدمه «جويس». ولا يستخدم على لسان الشخصيات إلا اللغة البثرية على غير ما قبل «جويس». أما قصتها الثانية.. «إلى المنارة» ١٩٢٧، فهي تعود إلى التساؤل الذي رددته في روايتها السابعة من معنى الحياة، فتردده على لسان «ليلي بريسكو» التي ترسم لوحة زينية بنفس الحيرة في محاولة أخرى للإمساك بالحياة وبالتجربة الذاتية. وهي في ثلاثة أجزاء: «الماضي» و«الزمن» و«المضي». ثم «المنارة» والبطل «مسز رامزي» تتوى القيام برحلة إلى المنارة من أجل الصغير «جيمس» على الرغم من تحذير الوالد من رداءة الجو، وفي الجزء الثاني يبقى المنزل خائوا وتتقدم الشخصيات في السن ويتهدم المنزل بمرور الزمن الذي يمر كأنه وميض برق. وتغمر مسز رامزي واثان من أبنائها. ويتحكم الزمان في كل شيء، ويعود لأشخاص في الجزء الأخير إلى المنزل وتم الرحلة ونهى «ليلي بريسكو» من إنقاذ لوحها، ثم كانت «الأمواج» سنة ١٩٣١. وهي قصيدة بثرية. وفكرة «القصة» هي أمواج التجارب وهي تتكسر فوق مجموعة من شخصيات ست، ويرى من خلالها مراحل حياتهم المتعاقبة حتى الموت. ويجري فيها البحث عن الحقيقة التي ندرك في النهاية أنها موجودة في ثنايا كل تجربة. ولكن العقل لا يستطيع تجريدها. والكلمات عاجزة عن التعبير عن هذا كله تيمث معها في الحياة من طريق قصصها السبعة تكثت (تيار الوعي) مؤكدة أن الإنسان لا يبدده شيء مثلاً يهدده فقدان البصيرة والحياة الذاتية. وتنادي بث العلاقات الحسنة بين الأفراد والتعاطف والحب. فيها يولد الإنسان الكامل الذي تمتع بكامل إنسانيته وذايته. ومن هنا دعت في قصصها ومحاضراتها ومعالجتها إلى الاهتمام بالحياة والالتفات إلى ما ترخر به هذه الحياة لأن الحياة - عن ما تقول هي - حالة مصيبة، عطاء نصف شعاع يحيط بنا، من بدء الوعي إلى نهايته وليست الحياة سلسلة من مصابيح

العربات مصطفة بشكل متناسق، ليست مهمة الروائي، أن ينقل هذه الروح للشابة، غير المعروفة وغير المحددة، منها كشفت من نفس أو تعيد، بأقل ما يمكن مما يحتل بها من أشياء عرية أو خارجية؟^(٣٢)

وهكذا تتحدد ملامح «تيار الوعي» الذي بدأ على يد «جويس» في عشرينيات هذا القرن. واكتمت ملامحه هذه في أوائل الثلاثينيات، وتأثرته من بعده «وولف» وغيرها من الروائيين، وأصبح ثورة في الأدب الروائي في العالم كي تأثره الروائيون في أمريكا وفرنسا. وامتد تأثيره لتشمل القصة القصيرة، والسعر مد «بيوت» و«إرزابوند» الذي كان صديق «جويس». وقد كتب إليوت شعرا حافلا بالأسطورة والرمز في الحقة فيها التي كتب فيها «جويس» قصص «تيار الوعي»، وتأثرت في تحويل بحري القصة في الأدب العالمي، ومازال تأثيرها واضحاً في بحري القصة العالمية، ومما قصتنا العرية. على تفاوت في نبي عنصر أساسي. أو عنصر أخرى عرية من «تكثت هذا التيار».

على أن «تيار الوعي» لم يكن الثورة الأخيرة التي عرفتها القصة العالمية، فقد حدثت اتجاهات جديدة في الرواية بعد الحرب العالمية الثانية، وإن كانت أقل تأثيراً من تيار الوعي، على المستوى العالمي. لموضوعها فلسفات بعيدة ازدهرت إبان تلك الحقبة، وربما حفت أصداؤها، وانحسر تأثيرها. وأهم هذه الموجات الجديدة هي «الرواية الوجودية» متأثرة بفلسفتها وكان أشهر كتابها واحداً من فلاسفتها المبرزين هو «جان بول سارتر». الذي كتب بوحى فلسفته كثيراً من المسرحيات والروايات مثل «الغديان». و«الطاهون». وقد حاولت هذه الفلسفة أن تعيد إلى «الفرد» و«الطاهون». وقد حاولت هذه الفلسفة أن تعيد إلى الإنسان الثقة التي باءت أهوال الحرب الثانية بينه وبينها، ولذا جعلت الإنسان هو محور فلسفتها ومركز أفكارها، وبادت بحرية الإنسان التي تمثل في اختياره، والاختيار نفسه هو الطريق إلى الالتزام في موقف تتحدد به علاقته مع الآخرين على ما نادى به «سارتر» وانعكس في أعماله. وقد اعتصموا بالفكرة أكثر من الشكل. ولد هو بانصوب المعبر عن موقف بداته متأثرين في ذلك بمدرسة «السلوكيين الأمريكيين»، على ما يسمون من تنافس، ورهبت الوجودية أن يكون للإنسان «عالم داخلي» ناظر على ما في روايات تيار الوعي التي رأوا كتابا يربطون الواقع، ولذا فإهم عوا بالوصف الخارجي للكاشف، بلا تدخل من الكاتب، عن الحالة النفسية للإنسان. وقد سحر «الوجوديون» من «تكثت تيار الوعي» بوصفه وسيلة للكشف عن أثر المجتمع في الإنسان الذي لا تمتنع بوجود كامل مستقل. إذ تفرص التقاليد والمواصفات الاجتماعية نفسها عليه. وتلقى به دائم في موقف خصوصية مع مجتمعه كذلك. هناك أصحاب «الرواية الجديدة» يسمون على «المدرسة الشيئية» ولم يعرفوا من رعايتهم وبين مساريرو القسم. وسمى رواياتهم - كما في السجاء - الموجة الجديدة. وهي تشمل في عهدها جيل جديد من الأدباء أبرزهم «كلود سيمون» الذي كتب قصة «العشاش» سنة ١٩٤٧. و«مارجريت دورا» في روايتها «قطرة في مواجهة الباسيفيك» سنة ١٩٥٠. و«الآن روب جريه» في روايته «المحافة Les Gouines» سنة ١٩٥٣. و«باتالي ساروت» سنة ١٩٣٨ في روايتها

«الفعالات» وغيرهم ممن نادوا برواية جديدة تقوم على الاهتمام بالشكل، وكان ذلك ثورة مهم على الوجودية التي جعلت المضمون له اعلية، وهي مدرسة فيها ثورة أيضا على المدارس التقليدية. لأنها ترفض أن تكون عناصر الزمن والحداث وما يتصل بحياة الإنسان مقايما للكون، كما تنور على «تيار الوعي» لأنها ترفض أيضا أن تكون الذات مقياس الكون. وهي في جملتها ترفض ربط الأدب بالأيديولوجيات على مائري الوجودية. وقد تسهم نثر مهم في ترسيخ هذه الموجة الجديدة، فكتبوا عنها كتابات مثل «نحو رواية جديدة» لجريه، و«عصر الشك» لثانلي ساروت على أن هناك رهطاً يكتبون روايات لايتقيدون فيها باتجاه معين.

وإد انتقد من ذلك كله، لتقف أمام إنتاج الروائي العربي تبين لنا، أنه تأثر بأصداء هذه التيارات والثورات الجديدة في الأدب لعالمى، خاصة في مصر، رائدة التجديد في الأدب العربي الحديث في شتى فنونه واتجاهاته. ولقد عرف أدباؤنا الروائيون هذه الاتجاهات وقرواها وتفهموها حتى وهم يكتبون أدبا واقعيا، مثل نجيب محفوظ عبقري الرواية العربية، فقد كان ملما باتجاه «تيار الوعي» واستوعبه في لفترة التي كان يكتب فيها «رفاق المذيق» وكان على علم بجويس. وكافكا.. وبروست وكان النقد يوجه إليه بأنه يكتب بأسلوب القرن التاسع عشر أمداك، وهو يبرر ذلك بقوله: «لكني وجدت الشجاعة أن أكتب الثلاثية بنسب الأسلوب.. لشعوري بأنه للتأنيث للتجربة التي أقدمها». «^{٢١}» ولذلك، فإن المناخ عندما أصبح مواتيا استخدم «لإنتاج الروائي» في دينا هذه الأساليب والتيارات الفنية الجديدة. ومن أبرزها تيار الوعي على ما تمثل - مع تفاوت في تبنى عاصره أو بعضها - لدى «مصطفى محمود» في «المتعجل» «أوتل الشيبات» وهي رحلة في عقل إنسان اكتشف فجأة أن العالم الذي يعيش فيه هو كله وهم وحداغ وريف وكذب حتى أصبح يعيش مجردا من الإحساس عن مايشمل في وعي «حلمي» بطل الرواية، وهي من بدايات روايات القصة القصيرة في أدبنا الروائي. واستخدم فيها «المولوج الداخلي» مستخدما فيها كذلك مري «نجيب محفوظ» بنصدي عومته الفنية لفئة يكتب «القص والكلام» سنة ١٩٦١، «والسمان والحريف» سنة ١٩٦٢ مستخدما «تيار الوعي» أروع استخدام. ويتوسل بالمولوج والرمز ليعمق شعورنا بالشخصيات في حركاتها النفسية، ويرتفع به فه ليقدم بعدها «الطريق» سنة ١٩٦٤ «والشعاع» ١٩٦٥، «وثرثرة فوق النيل» ١٩٦٦، «وميرامار».. وتتجلى فيها جميعا سيطرته على الرواية الحديثة، إذ يوظف الرمز والأسطورة أو أساطيس للعبث إلى جانب «المولوج» و«نحوى» الذات، في أعماله القصة خاصة.. «الطريق» و«الشعاع» و«ثرثرة فوق النيل»، لتعبر عن أولئك المخططين الذين لايمسسون بروابط تجعلهم متميزين إلى واقعهم، إلى جانب استخدامهم له في بعض قصصه القصيرة على أن جيلا من الشباب الذين وهبهم الله قدرة على التجديد والأصالة، ويرجو أن يحدثوا ثورة في روايتنا المعاصرة. قد تعمقوا هذه الاتجاهات لعالية جديدة، ولأخذوا منها حظ غير قليل، وتأثر رهط منهم بتيار «وعي» على مايجد لدى «عبد الحكيم قاسم» في «أيام الإنسان السعة»

(سنة ١٩٦٩) الذي صور لنا من خلال بطلها صباه في القرية، ومضطرا عليه من معير في رؤية له، واقعية ناضجة بالشاعرية، استخدم فيها التداعي ونسب التذكر من خلال تقسيم الرواية إلى فصول، جعل كل فصل منها وثبة زمنية لمرحلة من حياة البطل في القرية وعدسة على ماضيا فيها من تعيرات. وكذلك مري «محمد عوض عبد العال» في «سكرمر» التي عبر فيها عن كل تيارات الوعي، من خلال تيار وعي واحد لإحدى الشخصيات. وغيرهم كثيرون لايتسع المجال هنا لثنويهم بإبداعهم ونما لأعاهم الروائية من نضج وإفادة من التيارات الأدبية وعلنا المعاصر

• • •

أما القصة اللبنانية: فإنها تأثرت - مثل المصرية - وعراقية والسورية وغيرها من روايات المنطقة العربية - بهذه الاتجاهات الجديدة. وإن ظلت مصر باعتزاز الباحثين العرب جميعا^{٢٢} هي الرائدة في مجال الإبداع والتجديد، ولكن لايميب عنا أن نوه بدور لبنان في ازدهار الرواية العربية منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ودورها لايمكر في استجابة أدبائها المبكرة لدعوات التجديد في أشكال الأدب وفنونه، ومشاركهم إخوانهم المصريين في الاصطلاح بدور الريادة والتعريب والإبداع، وعنى عن البيان لثنويهم بدورهم في إقامة الصحف والمجلات وهجرتهم إلى وطنهم المصري وإسهامهم في إقامة مجلات والصحف، ولمعرفة أكثر أدبياتهم بالانتماءات الأجنبية خاصة الفرنسية، فقد تسهموا إسهاما حيا في نقل ألوان من صور الأدب وخاصة الأدب الروائي في شكل مسلسلات في صحفهم اللبنانية أو في الصحف التي أنسوها في مصر، يجذب ما كانوا يدهونه فيها من ألوان الفن القصصى.

غير أن هذا الدور الريادي كان في كثير من الأحوال يتجه إلى الرواية التاريخية أو الاجتماعية منذ محاولة «ناصريف البارجي» في «مجمع البحرين» ومحاولات ابنه سليم البستاني (١٨٤٨ / ١٨٨٤) التي كان ينشرها في مجلة «الحنان» مثل رواياته التاريخية «رمونيا» و«بدور» ومثل رواياته الاجتماعية «الحيام في جنان الشام» (١٨٧٠) و«أسماء» و«بيت العصر» التي استلهم أحداثها وشخصياتها من بيته اللسنية^{٢٣} إلى محاولات «جورجي ريلان» (١٨٦١ / ١٩١٤) في الرواية التاريخية. وريادته معروفة في هذا المجال، وكذلك «سعيد البستاني» (ت. ١٩٠١) في قصصه «دات الخلد» و«سمير» ثم «إليس البستاني». وفرح أنطون (١٨٧٤ / ١٩٢٢) ونقولا حداد (١٨٧٢ / ١٩٥٤). ويعقوب حروف (١٨٥٢ / ١٩٢٧) و«جبران» ١٨٣٣ / ١٩٣١ صاحب «الأجنحة المتكسرة» (١٩١٢) التي أروخ فيها حياته المعاصرة في لبنان مع سلمى وتركزت بروماتيسها أثرا في الرواية اللبنانية، هي وأقاصيصه «الأرواح المتمردة» و«عرائس الفروح»، وعبها ناقش قصايا اجتماعية تشبه قصة «سلمى كرامة» في تدول صادق. وأمير ناصر الدين في «غادة بصرى» (١٩١١) مستوحيا تاريخ لبنان في عهد المماليك. «وأمير طاهر خير الله» «المرأة ملك وشيطان» (١٩٠٧) و«ميناخيل نعيمة» (١٨٨٩) الذي بدأ يكتب الأقصوصة منذ نشر «سها الجديدة» (١٩١٤) وكانت أقصوصته الأولى ثم «العافر»

الأبوين^{٢٧}، ليجمسه من خلال ملامح بارزة وموهب رافضة حتى تصبح هذه الصورة، هي المثل الذي يحتديه الأدباء الشباب في لبنان، وخاصة صاحبات الإنتاج الروائي مثل «ليلى عسيران» في روايتها «أنا أحياء» (١٩٥٨)، وفي روايتها «الآلهة المسوخة» (١٩٦٠) المتأثرة فيها باتجاه «إدريس» على نحو واضح، يعكس تأثرها بفكرة الوجودية عن حرية الفرد إزاء تقاليد المجتمع، وضرورة تحديد موقفه للتعامل مع مطلقه إزاء هذه التعاليد. ولذا يرى في هاتين بروايتين من خلال تقديم شخصياتها خاصة - شخصية البطلة - ما يعكس ظاهرة الاحتجاج والفرد على وضع الأنثى وخصوعها للتقاليد وللرجل.

كما تنعكس في الحرية الجنسية التي يمارسها الأبطال، وكذلك قدمت «ليلى عسيران» في روايتها الأولى «لن يموت هذا» (١٩٦٢)، وفي روايتها الثانية «الحوار الأخير» (١٩٦٣)، وهاتين اثنتين في هذه الروايات، صورة الفتاة المتمردة على المجتمع، وعلى السلطة الأبوية، أو سلطة الرجل بصفة خاصة، والفتاة المتحررة في سلوكها الجنسي هي التي تغلب على كل هذه الروايات، وقد لاحظ ذلك نحر «الدكتور صيد السباح» ورأى في هذه الروايات، أن الجنس يبدو فيها خارجاً عن السيج الروائي.^(٢٨) وإلى تأثير الفكر الوجودي الواضح في الرواية اللبنانية المعاصرة، الذي عبر عنه بعض كتابها وعلى وجه الخصوص كتاباتها، مستعينين في ذلك بطريقة السرد القصصي المعروف في أكثر أعمالهم هذه، فإننا نجد من تأثر من الكتاب «بتبار الوعي» مثل توفيق يوسف عواد في «طواحين بيروت» (١٩٧٢)، واستخدم «هونتاج السيمال»^(٢٩)، وهو المولوج، مستخدماً عكس فيه فهمه لتبار الوعي، وفيها نبأ بالحرب الأهلية في لبنان كما استخدمه «حليم بركات»، وهو من أصل سوري على ما صرح هو نفسه من محاضرة له بدمشق عام ١٩٧٩، وليس لبنانياً، لكنه أقام في لبنان خلال دراسته في مرحلة حياته الأولى، وتأثر بمناعها الأدبية على نحو ما^(٣٠). وهو في روايته «سنة أيام» (١٩٦١) يستخدم الرمز والتداعي والأسطورة، ويتناول القضية الفلسطينية، ويقدم إلينا «المجتمع» بأسره، إذ يجعل البطل في الرواية، هو هذا المجتمع، وليس هو الفرد، «وشخصيات تعانى مايعانى هذا المجتمع، من هموم وأزمات وأعياء... نصورت فيها مدينة ورمية سميتها «دير البحر»، وأحيى بها «فلسطين» تواجه تخدياً وحصاراً، وكان الخيار بين أن تستسلم أو تكافح، فاختارت الكفاح». «على ما جاء على لسانه»^(٣١) وكذلك فعل في روايته الثانية «عودة الطائر إلى البحر»^(٣٢)، إذ جعل فيها البطل - كما سبقنا - هو المجتمع كله، وليس البطل فرداً أو أفراداً، واستخدم قدراته الفنية التي تحلت في حده استخدام المولوج و«هونتاج السيمال» والحلم والأسطورة. وهو من القلائل الذين قدموا روايات تصور القضية الفلسطينية هو والرواية «ليلى عسيران» التي كتبت بعده بسنوات روايتها «عصافير الفجر» (١٩٦٨). وقد عاشت مع الفدائيين في بعض مواقعهم، وروت أحداثاً حقيقية استخدمت «سيج الروائي» لتقديمها، ولم تراوac التسلسل الزمني أو ذكر الأسماء الحقيقية^(٣٣)، وكانت هي و«حليم بركات» من القلة الذين شاركوا بإنتاجهم الروائي في تصوير «القضية الفلسطينية». يضاف إلى روايات «غان كفتاني» و«فهد أبو خضرة» و«سحر توفيق» وغيرهم من نقلوا

(١٩١٥) «٣٧» غير أن له قصصاً ذات مغزى فلسفي هي «مذكرات الأرقش» و«لقاء» و«مرواد» وكلها معبرة عن «فكره الكوني» وظهرت غسقى. وقد كتبها بعد عودته من المنفى إلى لبنان سنة ١٩٣٢، وهي أقرب إلى «الترجمة الذاتية الفكرية» المعبرة عن اتجاهاته الفكرية «إذا تعاورنا عن بعض الشروط اللازمة لهذا القالب المعنى» إذ استوحى حياته لفكرية والتأمنية والشعورية في هذه الروايات. وروح فيها بين الخفيفه وعناصر متجنية»^(٣٨).

هذا إجمال شديد محاولات الجيلين الأول والثاني في الرواية اللبنانية. منذ رواية النهضة إلى الحرب العالمية الثانية، أما بعد هذه الحرب فوجد جيلاً ثالثاً أسهم فيه بعض رجال الجيل السابق عليه، مثل «عازون عبود» في روايته «فارس أنا» التي كان يشر بعض قصورها في مجلة «المكتشف»، وشرفت بعد وفاته، وهي رواية تاريخية - كتب فيها عن الفرية اللبنانية مستوحياً فيها معانيها في العهد العثماني، والثانية «الأمير الأحمر» تاريخية كذلك استوحى فيها تاريخ لبنان أيام حكم الأمير «بشير الشهاب الكبير» ويستخدم السرد والتقرير والمباشرة، وليس فيها حرص على فية الرواية.

نكتنا إزاء الجيل الثالث من الروائيين مجد أبعاداً ويؤثر فيهم، ومع ذلك أكثر حرصاً على تشكيل الرواية، واحترافاً لـ «الرواية» من شباب المثقف. وعلى «سهيل إدريس» في طبعه هؤلاء ثلاثية «الحلى اللاتسي» ١٩٥٤ و«الحندي العميق» ١٩٥٨، و«أصابعنا التي نحرق» (١٩٦٢)، ومن قبله «توفيق يوسف عواد» في «روايته «الوهم»» (١٩٣٩).

ونلاحظ هنا أن روايات «سهيل إدريس» وخاصة «الحلى اللاتسي» كان لها تأثير بعيد المدى في المناخ الأدبي الروائي في لبنان، وحظيت باحتراف الأدباء والنقاد، وكانت مثلاً يحتذى في تشكيلها واتجاهها الفكري الذي ينبع من الفكر الوجودي، فلها بصور تجربة الشاب العربي المثقف من خلال تصويره حياة البطل - مع «لبنان» و«مارجريت» حين يسافر إلى باريس في بحثه الدراسية، ثم مع «جانين مونرو» التي يجدها رغم صدق عاطفتها وإخلاصها له، وهو يتحلل عنها في سهولة معينة، رغم أنها تحمل جيتاً، ورغم حبها لها، لا يربطه من تقيد تشده إلى أمه المسيطرة. وإلى أخته، وإلى «ناهدة» المتحفظة ويسود إحساس بالفرد على «سلطة الأبوين» كما يسودها التحرر الكرم من قيود التحريم التي تعرض الرقابة على الممارسة الجنسية، على ما يمثّل في سلوك «سامي» بطل الرواية الأولى - والروايتين الأخريين وما أصول تلك الصفحات التي صور فيها في صراحة وملا مداراة، معامرت البطل مع الفتيات المرنسيات، خاصة هؤلاء الثلاث اللاتي تعلق منهن بواحدة هي «جانين» أكثر من غيرها، وعكس من خلال هذه التصريحات هم الشباب المشرق إلى الجنس، في ضمناً لا يرتوي. ثم لا يلبث أن يسهر البطل من دراسته في باريس، ويعود إلى وطنه «بيروت» ليتحول إلى الدفاع عن القضايا الوطنية أو القومية على ما تمكسها صفحات عديدة من الرواية. ثم يعاود في «الحندي العميق» تقديم صورة الشاب المتمرد، على «سلطة

الريف والمدينة على حد سواء ، وبسوى في هذه المرة المثقفة وغير المثقفة ، لأن المثقفة التي نالت صغارا من الثقافة ، ظلت معها أما سنال حريتها ، لكن هذا العلم - مع ذلك - لم يدفع عنها عائلة هذا «الخوف» على مانتكمه من خلال بطولات «روايتها الثلاث» مستعينة بتداعي المعاني الذي يضح المجال للشخصية أن تستعيد ماضيها خاصة في القرية اللبنانية ، مستحضرة كل ممر بها من مظاهر خوف ونهر والعنت . وقد اتخذت «الكاتبة» كل شخصياتها من «قرية»

في «طبرور أيلول» تستعيد «مى» ذكريات في قريتها التي بدأت فيها وخرجت لتال حط من التعليم ، وتتردد على القرية ، حيث تستحضر ذكرياتها . وهي تقدم كادج لما فعلته الأوصاف القاهرة في الريف من تبوين من قدر الأنثى ، وإخضاعها للأعراف دون ما مراعاة لإرادتها وعاطفها ، حتى لو نالت حظ من التعليم ، فهي مقهورة أبدا . لقهر الرجل إياها . ولأنابته . وهي تستعيد هذه الذكريات من خلال قصص لفتيات ثلاث ، الأولى «مرسال» التي كانت تحم بالزوج من «راجي» الذي دمج إلى الهجرة للحارج ، ويزوجوها من «جون» المهاجر صديق أخيها في المهجر . لكنها رغم زواجها ، تظل طوال عمرها . تحلم بقاء «راجي» . والثانية «علاء» لا تزوج كمال ، الذي يبادها العاطفة . بل تفرص عليها التقايد الزواج من آخر ، (١٨) وكذلك الثالثة «ليل» التي تزوج من كهل نسي بعد هجرته من قرية باسم «ساجون» بعد ما كان اسمه «سمعان» ، وقد زوجها أهلها من تحت إعراء الدولارات ، لكنها ضحكت «لإنقاذ عائلتها من الفقر» . (١٩)

والكاتبة في كل ذلك ، تستخدم التداخي ، حين تستدعي «مى» ذكرياتها هذه عن الفتيات الثلاث وقصص حبيب المحقق ، وروايجهن المخروص ، وكأنها تستدعي أسلاما ، كما تستعين بالأسطورة أو الخرافة المتأصلة في القرية ، وتوظفها فيها ، لفرج بين مشاعر «مى» وبين ما تحمله تلك الأساطير من إيماءات . كاستخدامها لأسطورة «الفرقة» . «أسطورة» «باب السكر» «حيث شاهد أبو غنبل جد جدي الحية الرائعة تمشط شعرها بمشط الذهب» على حد تعبير البطلة «مى» . وأسطورة أخرى سمها «أبو نواف» الذي يخلو إلى «طاحوت» بعد خلثها من الناس في الليل ، ليحلو بجماعة من أحسن احتاروا طاحوته لإقامة حللات الزفاف . (٢٠) وكأنها هذه الأساطير قد فتحت وهي مى على عشرات الأساطير غيرها . والكاتبة إلى ذلك . استخدمت «لغونولوج» والحلم وحلم البقطة والهديان في رواياتها الثلاث ، لتعكس مشاعر البطولات ولاسيما «الخوف» الذي أجادت تجسسه في كل شخصياتها الساتية في هذه الروايات . على ما سبقت الإشارة . وإلى «الخوف» وعده يعرى إسحاق الحب لدى شخصيات «طبرور أيلول» وهو الذي كان وراء «انتحار» بطلة «شجرة الدلفي» . لأن خوف «لأ» من الفصحة والعار حدا بها للأشد مخشورة «بودحاس» لترويحها من «بحول» على غير مانتوى «البطلة» مما دفعها إلى الانتحار ، والخوف هو نفسه الذي كان سببا في «جون» و«روينا» التي كان اسمها «سهر» . وتركت بطلة «الرهبة» مذكراتها عندها ، لأن خوف الأهل من قصة الحب التي شاعت عن «روينا» في القرية ، دفعهم إلى احتيولها بيبا وبين تلك العلاقة ، شأن موقف أهل القرية دائما . إزاء عاطفة الحب

تصوير القضية الفلسطينية إلى مجال الفن القصصي بعد أن كان قد استأثر بها الشعر ، وظل تصويرها مقصوراً عليه وحده ، وهم بهذه الروايات والأعمال القصصية القصيرة لبعض الكتاب الفلسطينيين ، طرحوا قضية فلسطين . ليشترك الفن القصصي الشعر في معالجتها . والروايات والقصص القصيرة الفلسطينية ، تعتمد - مثل هذه الروايات اللسانية التي نحن بصددتها - على الليل إلى التذكر واسترجاع أيامهم وذكرياتهم الماضية في وصف السلب . على اختلاف بينهم في مستويات الفن ومن يتصور برواياتهم من اللبنانيين إلى هذا الاتجاه أيضا «يوسف حشيش الأشقر» في روايته الأولى «لرهبة أقواس حمراء» (١٩٦٤) التي استخدم فيها المونولوج والتذكر والرمز والهديان ، وعكس فيها إحساسا بالعبث ، تمثت في مصير بعض أبطالها الذين يموتون أو يؤثرون إلى الاختياري . وأكمل في روايته الثانية «لا تبت جلود في السماء» (١٩٧١) تتبع الشخصيات التي أفلتت من «المصير المأبث» - على ما يراه - في روايته الأولى ، مستخدما فيها «تيار الوعي» على حجة أفضل .

ومن سار على نهج هذا التيار أيضا ، «إميل نصر الله» التي كتبت ثلاث روايات في هذا المجال ، بدأتها بروايتها الأولى «طبرور أيلول» (١٩٦٧) (٢١) ، والثانية «شجرة الدلفي» (١٩٦٨) (٢٢) والثالثة «الرهبة» (١٩٧٤) (٢٣) ، وفيها جميعا تصور الريف اللبناني - وهي تنعرد في هذا الاتجاه - وتركز اهتمامها إلى وضع المونولوج في هذا الريف متعمدة كانت أم غير متعمدة ، وتلج فيها على نطل صورة «الفتاة» المغلوبة على أمرها ، وضياها دائما في غمار التقايد القاهرة - وشعورها في كلفة البيئة بالفراغ الروحي ، وبالفقر إزاء ذلك القهر ، كأنها «مغرول .. ألا ترويه ؟» إبه قدرى .. أود الاعتاق .. على حد تعبير «ريا» «بطلة» «شجرة الدلفي» التي أضى بها شعورها الكامن بالقهر الاجتماعي إلى الانتحار لتكون ذكراها غصة في حلق أهل قريتها ، مثل «رهبة» لدس .. مظهرها جميل وطعمها مر .. وهو طعم سام يجلب الموت . (٢٤) وهذا القهر يغرس في نفوس شخصياتها الساتية «الخوف» دائما ، يطل مسلطا فوق رؤوسهم كالسيف ، حتى يسقط في النهاية ، ويسمر الحد العاصل بين العقل والجوهر ، وما الخوف في رواياتها ، إلا علة الرجل عن المرأة وحبرونه وأنايته . حتى يؤدي بها هذا الواقع إلى الانتحار ، على ما حدث لبطلة هذه الرواية أو إلى «الجوهر» على ما حدث لشخصية «روينا» - في «الرهبة» (٢٥) التي ماتزال - رغم أنها كانت في الثمانين ، تعيش حالة تخم على نفسها أوهام الحب الذي حل بيبا وبين تحقيقه ، فهي تخلق في ذكرياته في حلم دائم ، وهديان هستيرى . وضحيت بذلك الجوهر أسطورة من أساطير القرية وما ذلك إلا لأن واقع القرية هو الذي حوّلها إلى أسطورة . هذا إلى ما يسود رواياتها من نقل لأثر الواقع السبي في حمل شباب القرية إلى المحرقة منها إلى المدينة ، أو إلى بلاد بعيدة كأمريكا ، وما هذه المحرقة من أثر في حرمانها من الشباب ، وهم مصدر قوتها وتماتها وراثتها ، وما هذه المحرقة إلا بسبب قهر القرية الذي يجعلهم في خوف لا يبرم ، سواء أكانوا رجالا أم نساء . لكنها في رواياتها تكاد تقصر نظريتها على المرأة ونقصها معاناتها بأسرها ، وتصورها دائما عاطفة «الخوف» قد تجسست في نفسها لعوامل القهر ، حتى لقد جسدها في حالة خوف دائم ، مما جعلها مريسة المجتمع

يكن « خوف » كي عكسته هذه الروايات ، في مجاز واقتدار .
 كان ممثلاً بصورة شديدة الإشعاع والإيحاء ، في شخصية « راية الحى »
 هذه برهنية . فقد اجادت ايما إحادة في تصوير الخوف الذى يستحوذ
 على شخصيتها ويسيطر على عالمها الداخلى . وعلى كل سلوكها وتصرفاتها
 في عالم الواقع . وهى في كل الرواية تعكس صورة حية لتأثير الخوف
 في تصرفات الإنسان استجابة . استمر من كوامنه . إذ تدلنا مدعونة
 من سقوط « محمود » ترى لدى يعمل ولدها لده . ويصرخ مسطرته
 عنيها وعلى الثرى دسرها . وقد وهب ليوها به مند ولاديه . استجابه لرحه
 هذا ترى المسير إذ طلب منه ان يحبس الطفلة زوجها . وبلغ الخوف
 باطله حد تمثلها شخصية « محمود » في كل لحظة غلبها عليها بالتحيز
 من قبضته حتى تشد صورته بحسمة في صورة طيف يطرق بابها ليلا وهى
 مع « مرون » ربيها بالحكمة . الذى يادها العاطفة وتحمي الإملات
 من يسار خوفها من « محمود » تشكل علاقتها بالزوج . لكنها تحق
 بسبب هذا الخوف . حتى تستسلم للأحلام والأوهام ويرأى لها في
 حلام يقضها كابوسا محييا . يحول بينها وبين حبيبها . وانكابة في كل
 ذلك . تلعب متميزة بين روايات اللياليات . إذ قصرت فيها على
 الرعب . وعلى الاحتجاج على وضع المرأة فيه . واصابت جديداً حين
 شغلت بطلانها النسائية من الرعب . وعالجها سواء بقيت هذه
 شخصيات في رعب . وانتقلت إلى المدينة بعية التعليم . واستخدمت
 في مدخله تلك النفسية في فضاء الروايات . عناصر غير قليلة من « تيار
 الوعي » . على ما بين . وذلك الانحاء ايضا جديدة على الأدب النسائي
 الرواى في نبار . إذ تعتمد صياغته في النقام الاول على الأسلوب
 السردى في مكث روايات . لكنها تتفق معهم في سوي موقف
 الاحتجاج النسائي . وبالتالي باطراف من التفكير الوجودى في محاولها
 بدافع عن نحر المرأة راء موصحات مجتمع . وأطراف من العملية التى
 تعكسها من خلال تدعيات بعض شخصياتها نازرا بكل من البيروكاسى
 وكافكا حين تظهر حيوانا من الحيوان . وتقف رواياتها مسيرة
 كذلك بنقل صورة للمرأة المسيحية ووضعها في إطار الأسرة . وهو
 بالآخر عنيه إلا قبلا في الرواية النسائية

وتشبه في جواب من هذا كنه . « لادية » حناك الشيخ . وهذه
 لادية في ثلاث روايات آخرها رواية « حكاية رهرة »^(١٩٩١) التى صدرت
 في سنة ١٩٨٠ . وهى تعكس مادته من امتلاك لادوانها النفسية . على
 نحو اعظم ما بدا في روايتها الأولى « التحلر وجمل ميت » (١٩٧٠)^(١٩٧١)
 و« لادية » « فرس الشيطان » (١٩٧٥)^(١٩٧٦) . وفيها جميعا تستخدم « تيار
 الوعي » . وجعل تلك كريات على تصاد الشخصيات أساس التصباغة
 لروائية في كل منها . وحمل فيها كلها عناصر من هذا التيار . حس
 استخدامهما . وتتفق في بوضيها جانب نفسه . ومن ثم هى طرح
 السرد القصصى . وتحمه تهاى عن عالمها الرواى . على ما فعلت « أملى
 نصر الله » . وقد حددت اتجاهها هذا منذ روايتها الأولى التى تقدمها على
 لسان الطفل . تغل إلينا من خلالها عائلة . هو في السادسة والاربعين
 من عمره . مروح من امره لانامل . وهى ابن في مس امره . وهو
 صحنى شهيد . يعيش رمة نسية . تحت من اثر مشاته الأولى . « فانا
 عيش لمسى . لم نفكر امى » سانس لاسد آخر . ولم تشرط على

أن أنقص لإنسان آخر أو أفكر فيه »^(١٩٩١) على ما جاء في الموبولوج بداخل
 لهذا الرجل . في مشهل الرواية . كما يجعلنا موهع أن تكون أرمه راجعة
 إلى عقدة « أوديب » حين تمس في متاعه الرواية . يكن الكنة تكشف
 نفسها عن سر أرمته في الصفحات الدية . إذ قد فقد رجولته إلى حد
 نصحم إحساس الشك لديه . في انتماء امه إليه أو إلى أى إنسان
 آخر . لكنه لم يكن من ذلك الصنف من الناس الذى يستسلم « لأمر
 وقع عليه وانتهى » . بل يحاول عقد علاقات مع فتيات صغيرات أو
 مراعات . إلى أن يلقى ذات مساء بإحداهن في حقل . ولم تكن
 تتجاوز العشرين . طفلة عابثة لاهية يحس بحرها بماطعة . ويتوهم انها
 تبادلها إياها . كانت تتمدد على أريكة وترسم على الأرض
 والحدران . في الشقة رسوم وكتابات تخطها « دانيا » . « أنا اجمل بست
 في العالم » . « انت لانتب سوى » . كان يبحث في كهولته وزمته عن
 « أم وهى أصغر من أن تكون أمى » لأنها طفلة صغيرة غريبة فيها « نابة
 الطفل وقسوته . كان يبحث عن عاطفة الامومة تتعرضه ما فقه من
 وجرة . أو سامة مع زوجته المستسلمة التى لا تترك ثورة إنجابية حتى حين
 تعلم بعلاقته بهذه الشابة التحيلة الى كان أخرى بها أن تكون العلاقة بينهما
 وبين ابنه . ويعيش في أزمة التردد لحوص من علاقته بسك العذراء
 (ص ٧٨) . ثم يهبها . ولا يلبث ان يندم ويقرر السر ملتصا
 فيسلى . لكن حيا يظل في قلبه . ويظل يحلم بأشواقه نحوها . واشواق
 الحس إلى الآخرين . حتى باثغات الحسد كانت رغبته الدبية بهو
 إليهم .

لأدرى ماغمله هذه « القصة القصيرة » من دلالات هي في
 ضمير مبدعها . ربما كانت تلح من خلال مصورها . إلى « حالة
 التناق الاجتماعي » وإلى الازدواج في شخصية الرجل من خلال ماتمه
 من تداعيات « البطل » من تحمظه مع زوجة . يفرض حيا قيودا
 ولا يرضى لها أن تقم الحملات أو ترتدى القصر من الثياب . أو أن تعبر
 لون شعرها . لكنه مع ذلك يستبيح لنفسه علاقات مع تلك الشابة
 الصغيرة . ومع أخريات . بل مع نساء الليل . وانكابة هنا تصرح بأن
 شعوره مع هؤلاء كان طامعا بالتفرد والاشمترار . وعلى في ذلك مايسمح
 إلى الاحتجاج الحى على سلوك الرجل الذى يتشى إلى هذا الطرار من
 الرجال .

على ان الطفلة . رغم ماها من طفولة . فإن صورها تعكس
 التحرر الشديد . فهى جربة شديدة الإقدام في لقاءها معه . تخرج معه
 إلى أماكن بعيدة عن المدينة وتتامل معه في صراحة مكشوفة . وتلتصق
 بالأعداد لغاته . إذ تكذب على امها متعللة برغبة إحدى صديقاتها
 وحين تعلم ألا حدود من علاقتها به وهو على هذه الحال من فقدان
 لرجونه . تقم علاقة جسدية بأخر . وربما في ذلك التصوك ما يحمل
 معنى التحرر من قيود الحس المفروضة على الفتاة .

على ان هذه القصة القصيرة التى جاءت في « ست وكثير
 صفحة » . حاولة تلامح تيار الوعي الى وعظما في روايتي التابيتين على
 نحو اشد امتلاكها . كاستخدام الرمز مثل « الصحراء » الذى استخدمته

في روايتها الثانية ومرا للشعور بالملل والته ، (ص ١٠ ، ٨٥) أو الخلد
الندى رمرت به إلى شعور بعثية الحياة على نحو ماصلت في «عرس
النهر» ، أو استعملتها «الحمام» (ص ٣٦) ، وهذا الرمز مستلح على
توظيفه في روايتها الثالثة ليحمل لنا دلالة شديدة العمق . بل إن الرمز
يتمثل بقوة في عنوان القصة نفسها . . ربما يكون هذا الرجل الميت
رمزا موت هذه المظاهر السلوكية الشاذة التي تظهر الرجل في المجتمع
بشخصيته الأزدواجية على نحو ما تنقل من تلميحاته وذكرياته ، وربما كان
هذا النسوك هو انتحار من جانب الرجل المذنب الذي يتمي لمثل هذه
الشخصيات المريضة وفي نهاية المطاف إلى الحيرة والتردد والقلق . ما يشي
بهذا التردد والتلاشي والغماء

لكنها هنا لا تحفل بالأسطورة . والحلم . وكشف الجواب
المعبدة للعالم الداخلي . مكتوبة بكشف جواب باردة من هذا
العام . - ورغم ذلك - كانت هذه الرواية إشارة إلى طريقها الروائي .
الندى تحاول فيه توظيف عناصر هذا التيار . وكانت خطوة على هذا
المطريق . تشير إلى قدرتها على مواصلة المسيرة إلى الأمام . فهي ترسم
خطى لها . وتبحث عن طريقها في مجال الإبداع الروائي . وقد خلعت
من عصر الفس التي سوتها في أعمالها التالية على نحو أفضل . كما
كانت الطفولة هنا باردة بذكرياتها على لسان البطل . وهي في جملتها
سبعة بدعة شاعرية ذات الإيقاع الموسيقي . والعبارة شديدة
الإيجاز . المحافظة بالدلالة . خاصة حين تكون إرادة مستوحاة مسطوق .
يقطع به موبوح البطل . أنتد نقف أمام حوار شاعري . . سواء
اكان هذا الحوار بين البطل وبين «دايا» . أم بين وبين زوجته أم بين
وبين أحد أصدقائه . أما لغة الذكريات فقد خلعت من العامية التي يكثر
من استخدامها في الروايتين التابيتين . مما حمل القصة كلها . تبدو وكأنها
قصيدة بصرية

أما في روايتها «فرس الشيطان» فيها خلعت فيها خطوة أفضل .
قد عكست فيها جوانب من الخصائص التي تمكسها روايتها الأخيرة من
حيث اهتمامها إلى وسيلة الحلم . وخاصة حلم البقطة . واستخدام الرموز
على نحو أشد تمها لإيجازها . كالحمام (ص ٣٦ ، ٨٦) وهو هنا رمز
للعنصر . وكالصحرى . «والنجم» وقد استخدمتها في القصة السابقة على
ما سبق - ومثل «ريشة النعام» (١٠٩) وهو رمز يحمل دلالة جسية لما
لاحق . فقد كانت لا تخفى من «الكابوس» (ص ٥٨) . وهذه الأحلام
والكوابيس يتجلى استخدامها لما في روايتها الأخيرة مستخدما فيها له
وتعبيره الغامض في تشكيل روية . إلى جانب ما استخدمته هنا من أحلام
بقطة (ص ٧١ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٢٠) وهي هنا تمكس على
سنان «البقعة» حلامها المسند كشاعرها وأفكارها النوعية . ملحة
عينيها في بناء «مروان» الذي فائنه وهي في طريقها إلى الإسكندرية على
ظهر باخرة فعنه قلبها . كما استخدمت «الطفولة» وهي تقهر لتحل أكبر
فسام الرواية . وتمثل أكبر جوانبها . وتوظف هذه العناصر كلها . عن
طريق «التدعي» الذي يعكس لنا قصة البطل «سارة» التي بدأت
بتمدد ذكرياتها وهي نازحة بعيدا عن بيروت . في صحة زوجها
«مروان» الذي أصبح ليحاصر في الخنعة هذا البلد الذي يوجد في قلب

الصحراء . وهي من أسرة «شيعة مسلمة» ، مهاجرة من الحبوب
اللباني . وأبوها كانت له عارة راحة وتابعت دراسها في القاهرة ، بعد
إتمامها للرحلة الثانوية في بيروت ، وهي تستمد من خلال ذلك كله
مراحل حياتها التي تمها منذ أن كانت طفلة صغيرة . متقلبة من حاضرها
إلى تلك المرحلة الأولى من مراحلها ، مارة بمراحل صباه وشبابها . أو
مستخدمة التداعيل في الذكريات والتوارد في الحواضر نفس كل تلك
المراحل عن طريق الميولوج الداخلي «البقعة»

وهي تمكس فيها كصاحبها مع التقاليد والقيود التي فرضها «الأب
الخارج» الذي كان شيعيا شديدا المصك بمعتقداته إلى حد أنه فيها
متزمتا . يعص بالبكاء متأثرا بسماع القرآن ، يتعب كثيرا . شديد الطيبة
إلى حد اليأس . حتى ليفق عريسة خداع شريكه ، (الرواية ص ٦٥) .
ويرفض الاحتكام إلى القضاء . وإلى حد رفضه استدعاء طبيب لعلاج
ألمها مما يتسبب في موتها ، وإلى حد بقاءه في المنزل رافضا اللجوء -
كسائر الناس - إلى الاختفاء بالملجأ من زلزال حدث في بيروت .
اعتقادا منه أن ذلك هرب من قضاء الله . ونقص من درجة التوكل
عليه سبحانه وهو عيب عصبى . يصيرها حين يرها مرة ، وقد خلعت
الحجاب وهي صغيرة (ص ٦٦) ويحتمل على الصلاة وعلى النهوض
للسجود في رمضان ، لكنها كانت «تغلبها خارج البيت» وهي في
هذه الذكريات تمكس جانب التمردى لسلطة الأب الذي أشرف على
تربيتها - معرفة جدتها بعد موت أمها منذ أن كانت في الثانية من
عمرها ، إذ إنها ترفض إعالة الشاب كما ترفض أن تصع على رأسها
الحجاب (ص ٧٥) وهي في المدرسة الثانوية حتى تستطيع في النهاية
التحرر من إساءة هذه القيود التي فرضها أبوها المتزمت وكانت سببا في
كراهها إياه . وقد أصبحت منذ صغرها أن تصر على الانتقام منه وتوسعه
مكل مظاهر التمردى . (ص ٨٣) .

والقصة في إجمال ، فيها معالجات فنية تمكس تطور الكتابة من
حيث استخدام ليل للوعي ، وهي أقل تمردا واحتجاجا على وضع الفتاة
التيانية من «كل من» «عبيكي» و«عيران» و«نصر الله» ، وإن
كانت الحرية في علاقات الفتاة بالرجال واضحة ، لكنها أقل حدة
ونعرا من مثيلاتها ، رغم مغامرات البطللة في «مصر» مع الشباب في
موادى القاهرة ومغامرتها المثيرة مع «الممثل العالمي المشهور الذي التقى به
في لندن» ، وهي في هذا تستمد بأوصاف صريحة للجس (ص ١٠٩) .
١١٥ - ١١٧ ..) ، تستخدم فيها ألفاظا صارخة تعاد تكرارها وهي
تصور أجزاء من الرواية تنمى إلى باب «الأدب المكشوف» . ورغم
ذلك . فإن ما تتميز به هو إطلاعا على جديد من وضع «الشيعة
الجويين» في بيروت . وهي تعرض قصصهم كما تعرضها في روايتها الثالثة
دون حير . «عائلات هذه العرف رحمت من الحبوب» . لتحتفظ على
مظاهر الناصية بيروت المتارة وتقدم ولاها إلى كل حذاء معبر .
سأهم فيتطرون مع اللباب» . (ص ٧٦) . كما أن الحديد هو
استخدامها لتدبر النوعى على درجته أكبر بومف . وكما حشد في لغة
«الحوار» وفي لغة الميولوج والشاعري أحيانا . كثيرا من الألفاظ العمية
باللهجة اللبنانية التي لا يلمها كثيرون . على نحو ما تعمل في روي

الثالثة . حتى نراها نلتهم الفاعل من العاصفة عانة في العراة والادباء
مدبرة عينة . ترجع إلى «حديث عيسى بن هشام للمولحي» في
مدايه القرن العشرين . قد استقروا على لغة وسطى لنقل الحوار . حتى
لا تعوق هذه العناية للنسب عن تدفق جيايه العمل الفني وأبرز مثل على
ذلك هو «عنوان الرواية لثانية نفسه» ، «^{٢٥}» وأظن أن الكثيرين
لا يعرفون أن «فرس الشيطان» هو حشرة كبيرة حصراء . اسمها في لبنان
«الضوط» . وسماها مؤلفه - هـ - زعم ما هذا الاسم من دلالة
دمرية تشير إلى إحدى البطة بحده هـ بيلام . إلى ما في القسم الثاني من
الرواية من «سرد» بسبب على «المونولوج» منذ ركوب البطة ظهر
السمية وحول أجرائه من تفصيلات تتناق مع الضرورة الفنية
(٨٩ / ١٥٥) . يدل أنها في رواية «أخيرة» حكاية رهرة ، تعمق
بحساس كما حصله بطة الرواية «رهرة» من مواقف الاحتجاج على صنوك
نوابسين . وبالإحساس كما تضح به الحياة الحالية في «سارد» من
شعور والبشاعة . التي تذكير هذه الحرب . وتما تضح به من تناقص
ومع سلوث الناس وأفكارهم ومشاعرهم . وأحيانا تغل إليها إحساس
باعت . زعم ما يأتي على لسان البطة من فلتات لسان تذكر فيها اسم
الله . وبعبارة شخصية عطف حائرة مبردة بين الشك والإيمان . والعيشة
ولكية . وهي تواصل بذلك سيرها إلى بلانها في روايتها «السفيرة»
ولاسيا «فرس الشيطان» إحصاءة مظاهر الرد والتحدى المتأثرة فيها
بتيار الوجودية المسيطر على الإنتاج الروائي لدى شباب الرواية اللبنانية في
بداية لكتها زعم عمة هذه الأحداث فيها . تسيطر على أدائها الفنية
في استخدام «الوعي» وتندى تعها عبقلا لاستخدامات
عاصره .

على أن العديد في هذه الرواية . هو تصويرها . لبشاعة هذه
الحرب الدامية اللعينة . من خلال تصويرها معاناة «البطة» «رهرة»
التي كانت الحرب مدافع ور . سقوطها الخلق والنفس . وسقوط الدين
كتو سيران حرب من حونها . وبكى تلك الحرب زعم بشاعها . هل
ما بقى أيب احواها الدامية - فإنها لا نسي أن تصور ل فيها - صدى
دموية البائدة - صورة لغاة مشردة على سبعة الأبرير المنحرة
من كل قبود وخاصة ما يتصل بقود الحس وهي في اتجاهها إلى نقل
بشاعة حرب . لاهيه . من الفتة القليلة التي عاشرت هذه الصورة الداعة
شريرة بعبان تعريه المعصرة . في روايتهم . على ما يتسل إلى
«طواحين بيروت» لتوفيق يوسف عواد التي حمل إليها من خلالها مدرا
تبات بالحرب اللبنانية . «ومئة أيام» سنة ١٩٦٦ لحليم بركات التي تبا
فيها بحرب ١٩٦٧ . و«كوبيس بيروت» سنة ١٩٧٦ لغادة السمان
(سيرة) التي حدثت عن هذه الحرب . وبقت صورة حية لواقعها .
وتتأب بدوافع الحرب التي جعلت راحة إلى الحس . وإلى الانتقام
نصبي . لدى يوحه صدد حكامه وأبائهم . وقد تواصوا مع
بصده . لكن هذه الرواية فيها حجم حرب لسان بوع حاسي . وهي
تلك عمل مصور ساسيا إلى جانب ما حمله من أفكار أخرى متأثرة
بالأحداث المذكورة شباب عروية شديدة

على أن ما يهمني في هذا الأول في هذه الرواية . هو تشكيل «تيار
الوعي» الذي استخدمه الكامة في صياغة سيجها . من خلال حضور
الوعي . وهي تنقل إلينا عن طريق ذكريات البطة . حبيب وعلاها
عالمها الخارجي . في الفصل الأول من تقسم لأول (حمسة فصول)
جاءت التدايات على لسان البطة عن ذكريات حضورها بـ كرد
وعندما تلامع باردة من تلك البطونة الشبة المعده . مع أنها تني
كاتب تصحها معها كلما كانت تذهب إلى لقاء صديق . وفي «لثاني»
على لسانها كذلك . وفي الثالث «على لسان حاتف» هشام عيوش «التي
تغل إلينا فيه انتماء السياسي إلى حرب القوميين السوريين» ونعمق
إحساسا نجيب من الصراع الحربي في «لبنان» «والأربع» على لسان
زوجها «ماجد» «والخامس» على لسان البطة «والقسم الثاني» في
صلين . «الأول» على لسان رهرة تصور فيه الحرب . والثاني - وهو
خاتمة الفصل السابع والأخير - هو أطول الفصل (ص ١٣٨ ، ٢٢٧)
وأشدها احتمالا بالمر والشاعرية . وفيه تجعل كل مامضى من ذكريات
وعلاقات أسرية أو اجتماعية . من خلال تصويرها بشاعة الحرب . وهي
تلع على استدعاء ذكرياتها التي خلصها عن كثير من في النصوص السابقة
عنه . وعلى تكرار الوقائع والذكريات المحاصرة والماصرة على لسان
البطة وبعد إلى تكرار «لأرمة» أو «كبر كصيرة» من ضرورت «التيار
الوعي» وهي تستعين بالمونولوج لدخول شخصية . مريحة دلها بيه
وبين ذكريات البطة الخاصة . وخارجها الذاتية . فهي ذكريات لشعر
إلينا فخر لترح نفسها في مونولوج انشخصية . وعلاقة ذكريات البطة
بالحرب علاقة واضحة تفتقر إلى التحق المردي بعمل الفني . وري
كان إقحام الذكريات إلى حد حنطها الدائم بذكرات الشخصيات
الأخرى . فابعا من فهم غير دقيق لاستخدام المونولوج والتداعي
والتذكر الرمزي من خلال الشخصية . فلتترك شخصية تصور دها
تصويرا مستقلا . وإذا أراد الكاتب أن يصور شخصية من «مطلقة
ماوراء الكلام» «أو الأشعر» فإنه في هذه الحالة يدعها لتذكر حضور
لاإراديا . وبصور لنا تلك العفوية بكل ما يتح . دون أن يجله بين
ذكريات الشخصية الرئيسية وبين ذكريات شخصيات أخرى عن حو
مقصود . وربما كان هذا أول ما يلاحظ القارئ لتلك الرواية

وهي في ثانيا الرواية . نقل لنا حكاية البطة «رهرة» التي
ستجمع خيوطها من ثانيا الرواية . وتنقها لنا من خلال المونولوج
الداخلي . والاستعطاف والتداعي . والديالوج الخارجي . وعند
الزمان وتغل البطة من اللحظة عاصره إلى ماضي تعريب أو
ابعد . ثم تعود إلى الحاضر لتقطع التذكر إثر كمنة على لسانها أو لسان
شخصية غيرها . ونقل لنا الحاضر عن طريق حوارات مصقولة . ومن
خلال ذلك كله يمر عبيها . فهي حبة فده متفحة حاصنة على لسان
في العسفة . دميعة الوحده في ثلاثين من عمرها . وندت لأبوين من
سرد من الحوب . الأب شرس . براهم . محاط مشدد . كان يعمل
في شركة «النرم» وحيل لتقاعد . (ص ٢٨) . أما الأم «فاطمة»
فهي غير متعلمة . وهي تأثم من غير عيم زوجها مع صاحبها .
وتصحب لطفة وهي صلبة . بعد في اندر د وانجي وندع لكن
الأم عرس في دم الطفلة بدو الحية . وفي ذلك بيوة كما سحدث
لنفسه من استجابات لوارع هذه الطبابة وقد طب هذه مكتوته في
هسها . وفي هذا النكب في شخصية البطة «سرد» ذلك . جعل

نعيش وراء الأض تحلم بمحاطرها الدفينة ، في كل لحظة من لحظات حياتها وفي كل سلوك ، وتفكر إليها ذكريات هذه الطفولة الآمنة . فذكر دائما ملامحها المحيطة التي تطل علينا منذ أن تقع أعيننا على الكلمة الأولى من الرواية إلى آخر صفحاتها .

وهذه الذكريات تطل علينا حين وقعت حطب الباب في الثرفة العظيمة وتلتصق هي وأنها في الحائط . ويسرى في عروقها « خوف » سرى إليها من أمها وما هي إلا لحظات حتى ينسل « الرجل السمين » العرفه وكما في طريقها إلى هذا الرجل يراى طريق ليس هو الطريق ، بل في مضاعفه إلى عيادة « الدكتور شوقي » الذي يعالج الصلابة ، على ما كانت تقول أمها . لأن طريقها إلى هذا الطبيب كان به جدار عليه لوحات سوداء ، والوطواط الذي يهجم كل ليلة على شجرة التوت . ويثور الخدار المقابل بفتح كحبة أوجوانية » (ص ٩ / ١٠) . ومد هذه اللحظة غرس في نفسها الخوف الذي يظل يطاردنا طوال حياتها وتنبه إلى عناصر كثيرة من عناصر تيار الوعي في ثنايا الرواية . ويشع في كل جوانبها ، حتى يصبح « الخوف » كأنه عنصر أساسي من عناصر بناء رواية منذ تلك اللحظات الباكورة في حياتها . وكما غرس فيها « الخوف » وحافظ دماءها ، كذلك غرس فيها الكذب والخداع ، وقد كانت تلمحها في تركه بضممة البرية أن هذا هو مكان الصيب وتصدقها . رغم أنها استطاعت بها بعد أن تبين أنه غير الطريق ، إلى ما لم يكن فيها من خيانة وشاعة استقرت في « بلاشعور » . ولما أصبح هو « احمد » لم يكمل تعليمه . وكان أبوه يأمر أن يتم تعليمه في أمريكا . وهو يكبرها بسبع سنوات (ص ١٢٨ / ١٨٠) ولا يلبث أن يحرقه الحرب إلى « قناص » ويقع فريسة للمخدرات ويلتذ بإدمانها شأنه في ذلك شأن كل أقرانه بقناصة . ولأنها تعيش في بيئة محاطة - رغم خيانة أمها - كانت مضطربة ، حسنة السيرة ، في ظاهر سلوكها ، متوقفة في دراستها ، وإن كانت تصرح بأنها فقدت العذرية ، وأجهضت مرتين وكان بينها وبين « مديك » الذي أغواها وفقدتها عذريتها (الصاعية أو المربية) وكان متزوجا يحمل دائما في حرم صوة روجه وطفله في حاضنة نفوده . ولم تكن محبة . وكان صديق أسرهما وأحبها (٣١ - ٣٢ - ٣٩ - ١١٨ ، ١١٩ ، ١٣٣ - ١٨٠) . وقد تزوجت عن طريق خطا من « مساعد » مهاجر إلى أمريكا لكنها تفضل في روايتها ، وتعود إلى بيروت بتدريج من نوبات « صرع هستيري » أصابها هناك للمشاجرات العيفة بينها وبين زوجها . ولما بينها من تناقص حاد

فقد حرصت أمها رغبة تناول هذه الفاكهة المحرمة وظلت هذه الرغبة الدفينة وراء الوعي ورغم ما حرمت فيها من التحريم والخوف والشاعة ، وجشمت هذه الرغبات لتظهر طوال الرواية حتى لتتداخل في ذكريات الشخصيات الأخرى ، وتداخيلها طوال الرواية ، وكانت هذه ذكريات ، تمثل في أعماقها الدفينة وأحلامها في النوم واليقظة انطلاقا أو حينا إلى عالم آخر فيها وراء الأض ، ينقلها من عالم الظاهر النسيم ، ومن أسود بيثب الشفة ، وكم كانت تحس في هذا الواقع المحط بها ، « رذالة » و« كنه » وسامه . واحتياق الأنفاس وتناقل وتقاتل الحركة في صدرها . وكذا شمت بها بأنفس من حديد . حتى أحلامها هذه .

عدت وكأنها مغلوقة بأصفاة متصلة من الملاحة والكآبة ، تتأثر برشاشها على نحو « لا إرادى » عما طمحت به منها من هذه الذكريات . وما إن تلتقي برجل « قناص » « لص حرب » حتى تستسلم له ، وتلق بنفسها بين أحضانها . وهي ملتدة بلذائذ حس ونسي ، وتعدو أشد ما تكون الأنثى سالكا ، لعلها تلقى بنفسها إلى شيء « ساحر حلاب » ظل يرادها طول عمرها . جائحا في « منطقة اللاوعي » ، هذا الشيء كله عاطفة وتوتر وانتشاء وهذيان وعريضة .. كم كانت تظهر في ثوب ذكرياتها حيالات وأحلام أشبه حيالات المرض ، وأحلام المخبولين ، أو هذيان المهومين . وهي حين تستسلم للعريضة كأنما تستسلم إلى حلم غريب طريف ، مستعذب . يعدها عن الوجود الغض حتى تشبه جانيا . يبدو بعيدا دائما متواريا في ظلال السحب والدمار التي تعقدتها قدائف المدع والرشاشات ، وظلال الرهبة والخوف التي يصرها حول البيت أب قاس . وأم غادعة . وهي ترحل معه في آفاق الخيال إلى بقاع نائية عن هذا الواقع الدامي الذي لا طاعة باحتماله . لكنها تصحو بعد محاربة السبات - من عالمها المخبئ للمستعذب - على حقيقة الواقع البشعة ، فتضع صريخة يرصاص القناص ، وكأنها صرخة الحرب أو نكيت أو الخوف الذي دصها إلى معامرة يائسة . ولكنها تبغى من وراء عملها أن تظهر صورة محسنة للعنة الليلية التي تقع فريسة التقيد أو الحرب ، براحا تتوسل بتيار الوعي . لنقل لنا مشاعر البطلة المتوجسة الخائفة أبدا ، المتطوعة على نفسها تكبت في أعماقها ميول انحراف رغم أنها تظهر المندوة والاستسلام .

وهي نطلنا على عالم البطلة الخلق اللامرنى ، عن طريق التذرع والتذكر اللاإرادى « متقلبة من الزمن الحاضر إلى الزمن الدصى » ثم مرتدة إليه . على نحو ما نمكسه من خلال أصول الرواية كلها ، فحادثة تذكرها بالحادثة ، والذكرى تستدعي أخرى ، في حبس وحريان ويعبر رنانة . وهي كلها ذكريات ملهقة بالحر والآنسى وتجارب محقة أليمة . ولأخذ مثلا من « الفصل الثاني » الذي يحكى فيه هل لسان البعثة ذكرياتها في « أفريقيا » . والنسطة تقوم بدور « الراوى » في تجميع حياتها في تلك اللحظة التي تستقبل فيها حياة جديدة مع زوجها في إفريقيا ، وتبدأ الفصل من الحاضر حين استقبلها « حاد » في المطار . في ريادة به قبل أن تزوج لتقيم في حس المدينة التي يقيم فيها وتسبله بفرط . وكنت أص أمي ساتر على ملامح حالي خطه نغم قسدى في مص . طريف . رغم أن رؤيتي له لم تتجاوز خمس مرات خلال حياتي كلها . فهو قد رابا قبل هربه إلى إفريقيا . لكنه ظل موجودا أبدا كان . وكما كان . في حديث العذلة . وعلى لسان جدى ، وفي قلوب خداني خاصة خداني وراء التي تكبرى معان خط .. كل شيء يتمنى بخالي هاشم كان حارجا عن المأثور . حدثه طريقة حياته . أصدقاءه . طعمه . فقد كان يسكن من وقت إلى آخر غرفة يستأجرها في بناية قرب جامع الأمريكية . (ص ٢٢) . ثم تسرسل في الذكريات في محمد بنرس احاصر كارة المفهقري إلى الماصى على هذا سحورم عائدة إلى الحاضر في قهره حيا بالطار بعد استقاله إياها « أنت البيت الوحيدة » الباقى كن ساء » مشيرا إلى تعرفه إليها من خلال تقديم ثم تنقل لحظة من

مغامرات صباه وشبابه قتلجاً إلى «صغير العائب» «يحدثني عن محاولة انتحار أرتقيت من أجله وهو في سن السابعة عشرة» ثم يحدثني عن محاولة انتحار ابنه صغير أجي (الرواية ص ١٩٧) وكان في وسعها ان تنه إلى مثل هذه الخانات التي لا يستعملها كاتب «نبار الوعى» إذ لا يلجأ إلى «صغير العائب» بل يجعل شخصية تصور نفسها نفسها لتكشف عن أحوالها النفسية مستعينة بعناصر هذا التيار الموحية على ماوقفت إليه في بعض - أجزاء - روايته . حين استعانت بأمرمر وبيژه والأسطورة وأخلم بوعيه وأهلبيك وما أشبه

و «الرمز» من العناصر الناجحة التي استعانت بها في استدعاء الباطن . ولستجلاء الغامض . ولستيطان الذات . وهي تبتكر لنفسها ألواناً منه ، على ما فعل كبار المبدعين في الفن الروائي والشعري . خاصة أصحاب هذا التيار ، مثل جيمس ، و «دولف» على ما أشرنا . الذين ارتفعوا بالرمز من الشخصى والجماعى ليكون رمزا إنسانياً عاماً . لكن الرموز هنا أكثرها رموز شخصية . تستعملها الكاتبة للدلالة على حالات البطلنة النفسية وهي تلج على بثها وتكرارها في الرواية كلها ، مد يداتها إلى سبائها «كالرجل السمين» . و «طفل انكاوتشوك» الذي كان يلعبها به هذا الرجل عندما كانت أمها تصحبها معها في زورقها إليه

«والجدار» الذي كانتا نمران به وهما قاصدتان الدكتور شوق كانت حبه لطحات سوداء ، و «الوطواط الذي يهجم كل ليلة على شجرة لتوت ويلوث الجدار المقابل» (ص ١٠) و «حجرة النخلة» التي كانت تقابل فيها أمها «ذلك الرجل» . وهذه كلها رموز تكرر من بين ثنايا ذكريات البطلنة في الرواية كلها حتى صفحاتها الأخيرة . وتعرض نفسها دائماً على ذكريات الشخصيات الأخرى . على ما سلف وهي تعكس من خلالها «الحياة» و «الخوف» و «رعبات الخس» التي ترميت في أغوار البطلنة . منذ طفولتها الباكرة . وإبائها يعزى كل ما أصابها من اختلال في الشخصية . وإحباط في التجربة والسلوك على مراحل عمرها المتعاقبة . ولم يكن ظاً ملاد حين نشيد بها مشاعر الفسق والحيرة في كل مواقف حياتها سوى الاحتماء بالحمام . و «الحمام» رمز يبرر إلينا من حين إلى حين في مواقف عديدة من مواقف البطلنة حين «تشتد بها أزمة من الأزمات المتوالية التي أحداها في نفسها تعامها مع الآخرين . وبها لتصيح عن دلالة رموزها فنقول : « في الحمام الصغير . كنت أرتاح وأحطط لما سوف أفعله كل يوم . ثم بدأت أحتاجه ليحميني (ص ٢٤) » فهي تلود به محمية ، في «الغرب» حين حاول تخاضعاً إصواءها^(٢٢) «هرعت إلى الحمام» وحسب بكى بصوت سمته كل أمريقيا .. وصعب رأسى بين يدي وأعصمت عيني » (ص ٣٦ / ٣٧) لقد كان «الحمام» ملادها والدرث ها في هذه الأزمة النفسية ، إذ حاولت التخلص منها بالانتحار وقد عثقت من دوماً نامة وهي تختبئ أيضاً به حين تشتد أزمئها مع زوجها «ماجد» وأسرعته أدخل الحمام وأغلقه خلفي» (ص ١٠٢) . «جوكم مركولى في هذا الحمام الذي يحلق أصعب في الرمان والكمون لدى يعصمى عن العلاقات الشريفة» (١٠٣) .. أريد أن أصل في هذا

الحاصر حتى وصوها لمتزل حاتها حيث يدور بينها حديث ، ويحاول بلامسة وجهها . ثم صحبا ذات ليله إلى السبيا لمشاهدة «فيلم» ، فأحاطها بيده وشد على كتفها فتململت وحركت يدها بعيداً ما عذت 'ى شخصيات الفيلم وما عذت أستوعب شيئاً وانتقلت فجأة إلى غرفة صغيرة في الشام ، واستيقاظي لأرى أمي تقمر كالخوذة «من تحت شرائيف الرحل» (ص ٢٥) هذه الحادثة التي ألت بالبطلنة في البطلنة المحصورة ، وتذكرها بمثللاتها . وإبرارها ذكرى أمها التي يحمر عجزى عميقاً في نفسها . وهذه تذكرها بأخرى مثيلاتها مع ابن حاتها بدى مد يده وهي في الصبغة وكانت نائمة قرب جدتها . إذ حاول الاعتداء عليها . ثم تسرسل في ذكريات متعلقة بها وبأمها وهي كلها تتعلق بالخمس وتكرر حكاية أمها مع «الرجل السمين» . ولكنه هذه المرة يقابلها في الصبغة . وتعود إلى الحاصر لتتفل حواراً يربها وبين حاتها حينما أقرب من «فرشها» محاولت الانتحار . وترتد إلى الذكريات الأليمة في تدفق واسترسال وتداخل مكررة ماضى نقله مما يتصل شعاعها الجسية . ثم تعود إلى نقل غرفة من حوار في الحاصر يربها وبين حاتها حين تعرض صبيها الروحج من صديقه «ماجد» لقد قبلت أن أتزوج من ماجد»

على اننا ملاحظ في «الفصل الثاني» - الزبابة التي هي من صبح الرواى . ولا تتفق مع طبيعة تدفق الذكريات التي مدح معير رنابة أو اتساق . ولكن الكاتبة في الفصل الأخرى يسجل السجل للذكريات لتتدفق تدفقها الطبيعي التلقائى . وإن تلخصت ذكريات البطلنة مع ذكريات الشخصيات الأخرى . كما ملاحظ في هذا الفصل إلخاخ البطلنة على ذكريات طفولتها خاصة ما كان منها متصلاً بالجنس والحياة على ما سلف

وقد تلج على استخدام ذكريات طفولتها إلخاخاً يحلب الملل أحياناً بكثرة تردادها وتكرارها في أكثر من موضع في الرواية . بل في «الفصل بوحده» على ما يعكسه الفصل الأخير . إذ نعود إلى تكرار ذكريات طفولتها بشعبه البائسة . وذكرياتها الحسية المتوارية عن المجتمع . وهذا يؤخذ على التكيك الرواى أو تسرسل البطلنة في تذكر ألوان من الحوار يربها وبين نفسها . أو بين شخصية أو أكثر في الفصل نفسه في حوارها مع حبيب . وقد يبرر ذلك أنها تريد أن تعكس بشاعة الحرب من خلال هذه الإطالة . لكنها تلجأ هنا إلى التكرار إذ أعادت مأسلف إطلاعا عليه من تأثير الحرب المدمر^(٢٣) وفي استخدامهما للبولولوج . حسر هذه لاداة في عبر دليل من مواضع الرواية . وخاصة حين يكون على ساد البطلنة المبرحة نفسها بالذكريات المصمة . وهي تفحل للبولولوج في الآخر . وتريد من تعميق إحساسنا بالحالات النفسية المختلفة بشخصيات في حالات السلوك المتبادل بها . والانعكالات الناجمة عن هذا السلوك . وإن كان السرد يتسرب إليه ، «وحديث العائب» يسترق الحصى تحتلا مكان البولولوج . ومن أمثلة ذلك عندما تحكى بوادر شعورها بدوار الحمل من أثر علاقتها بالخصاص إذ تتل للبولولوج على لسان البطلنة عاكسة الشعور بالدوار عندما كانت لديه . ويدور بينها حديث سمته به بقول «يمكن نصب» . وتذكر ما كان يحكيها لها من

الحمام . (ص ١٠٥) . وفي فقه أزمتها مع «القناص» ، نراها تتأجى
بها وهي تنف «توكان حماما يقفل لسكت في هذا الحمام»
(ص ١٨٧) . وحين تبليغ علاقتها مع القناص درونها التراجيدية تتأجى
بفسها في «موبولوج حزين» ، وهي تنازع الموت : «أريد الخدد والنوم
في حمام» ، أتوكت مياحه الدافئة تسيل ، تسيل في صوبها أجد الطمأنينة .
وفي سها حسدى وكها مهدته . واعدة إياه بكل انتماحه .
(ص ٢١٩ / ٢٢٠) . والحمام على ما تشير تلك الرموز . هو مرآة الأمان
والطمأنينة نفسها . وهو يعكس الحجاب للتطوى المضطرب من سها
حيث نجد فيه الحنان والدفء .

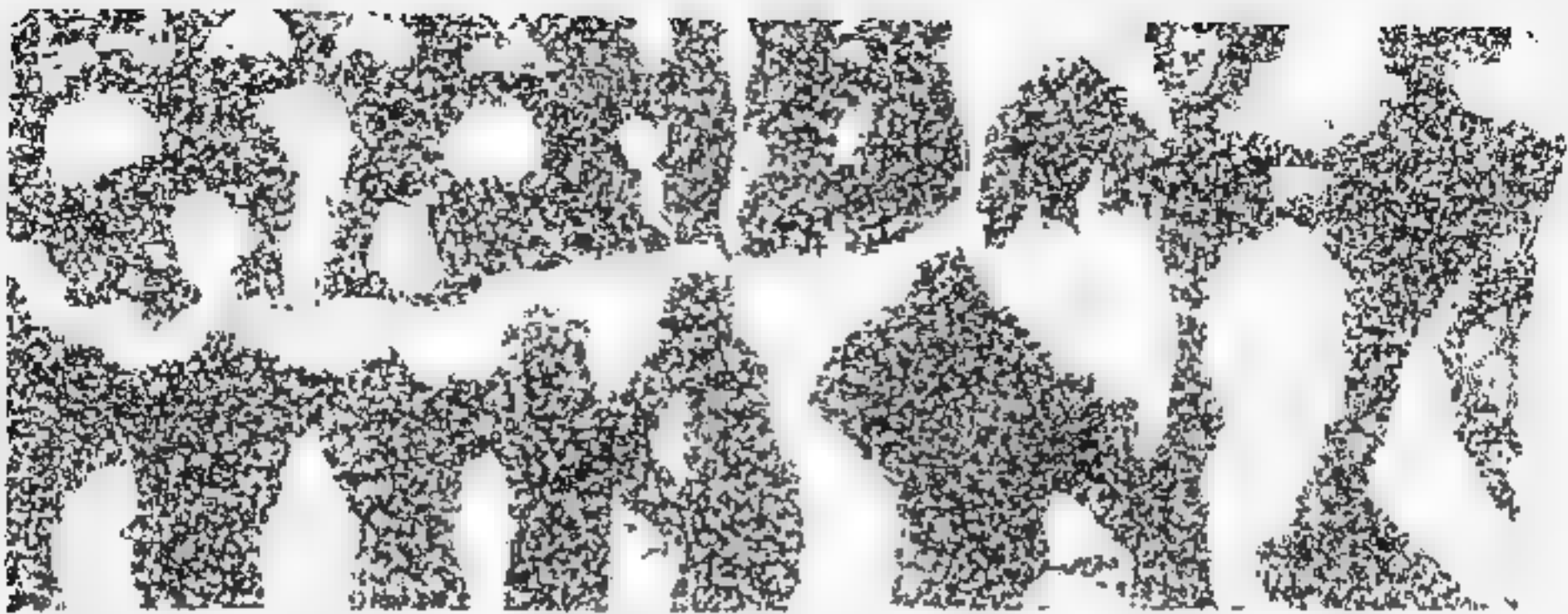
وقد استخدمت هذا الرمز بعه في روايتها الأولى (ص ٣٦)
ليدل مأوه على الصهارة . لكنها لم تعمق دلالاته فيها تعميها يثير تعدد
نظرة والتفسير على نحو ما نحس توظيفه هنا وحريكه . ليجمع لنا مشاعر
خوف والهم التي لا نجد لها سدة إلا في ذلك الملاد . ومن الرموز
مستخدمة أيضا .. «رمر» «ريشة الصاووس» وقد استخدمت من قبل
في روايتها الثانية . وهو «رمر» فيه صراحة الكشف والاعتراف «ومطلو
جسى . ومن الرموز أيضا «أفريقا» فهي ملاد لحال السطة وجد عليها
لامان بعد إحقاق صراعه القوي والحزنى . وهي «ملاد» «ماجد»
وجد فيها غنى بعد فقر . و«الحجرة» عند الكاتبة لى ملاد البنابيا
من الفساد السياسى أو الفقر أو اعتقاد المرأة برحل فتصبح آند «عاب»
على ما كانت «ملادا» لبطله إذ قبلت التصحية بثقافتها ومايها . وبين
«ماجد» من هروى جوهريه . وعلت المحرة رعب هذه العوارق .
والنهاية الفاجعة لبطله . هي أيضا «هجرة» إلى العالم الآخر ، من هذا
الواقع البنابى الدامى .

ومن رموزها كذلك «برفالة وسرها» (١٧ / ٢١٠) وهي
إشارة إلى شدة الارتباط بين السطة وبين أمها . على حو لا يفسم . وإلى
شدة تأثير هذه الأم في شخصية الطفلة . وإلى هذا الارتباط الوثيق يعزى
ما استقر في خيالات شعورها من خوف وكذب ورغبات جسمية مكبونة .
وإحساسها بالظلم لإيثار أختها عليها . مما عرس في أعماق الطفلة شعورا
عبيها بالكره والارذراء لأمها ، وهز شعور بما . واستفحل شره
وحطره . وانعكس على مظاهر سلوكها الخارجى في الرواية . على
ما تبيننا . وهي تستخدم كل هذه الرموز مستخدما تكشف الكاتبة بنفسها
عن كثير من دلالاتها . على ما رأينا كما بوهى من تأثيرها على ما عتشد به
هذه الرموز التي ابتدعها من دلالات عظيمة الإيحاء . لكن أشد الرموز
احتفالا بالدلالات قديها يبدو عند توظيفها «رمر» «المطر» ، «المطر»
الخطيف «رمر» التنازل والبشرى . و«الثقل» «رمر» الظلمة والحرف . بل
هو الموت والقضاء . ويبين الرمر ذورته وهي في نزعات الموت بعد
خروجها من بابة القناص . وحين كانت تميز الطريق إلى الرصيف
آخر . أفرع «القناص» وحاصات قاتلة في جسمها . وكانت مسشره
وهي تعبر الطريق ، فقد وعدا بالزواج منها في ذلك اللقاء الأخير
ببها . وصورها «حده» الحس «أنه سبحانه وعده . حتى لقد بدا لها
«وكان الحرب قد توقفت» . عندما قال لى بأنه سيتزوجى .. هذا
نبيل جميل .. رغم أن زخات المطر خفيفة قد بلغت تهطل «لكنها

حين سقطت وتبينت أنها مضرحة بدماء العنبر مهدت لذلك بقولها
وأما تخطر ، إلى أنثر .. «وحين تحففت من الدماء .. تزيد إحساسا
بما يحمله المطر من نذر الشر والقضاء في وجهه الآخر» .. «نقاط المله
لاتزال فوق وجهى .. ما عدت أمد يدي أتحس الدماء التي تسيل ، بل
بقيت ساكنة لا أسمع سوى المطر يهجر ، فوق «الكيس» لأصغر «اليدى
ظنت أنه متقدي إلى الأبد ..» (ص ٢٢٤ / ٢٢٦) . وهذا يبين
توظيفها لرمز المطر فقه القس الحافل بالإيحاء ، لأنها لم تعصح عن دلالاته .
وتركته . ليحمل طبيعته الحسية القافية لأكثر من احتيا . إذ هو هنا رمز
اكتفت به بالتمسح لا التصريح . و«المطر» رمر إنسانى طذا استخدمه
الشعراء والروائيون بدلالات لها وجوه عديدة . وقد استخدم «جويس»
كثيرا من الرموز . خاصة «رمر» الماء .. «على صورة القناص» يوحى الماء
بكثير من الدلالات منها «الماء» الذى يبلل به الطفل فرشه . «وماء
الحياة» ، «وماء التعميد» و«الماء» صند رمز إلى أيريد وإلى الأسرة
والكيسة . وهو يرمز عند البطل إلى كل شىء يريد هجره لكن يحفظ
على قوة احتلق . و«الماء» هنا رمز إلى الموت ، لكن «ماء التعميد» لديه
يرمز إلى الحياة . هكذا يحتمل «رمر» الماء «تصيرات» نظم الحياة برمتها .
وقد استخدمت الرموز في القصص الحديث والشعر والمسرح خاصة
مسرح الميث . واحصل به كتابها احتفالا شديدا . كرمز «خوت» «عد
«هرمان ميلفيل» «مهر آنا» يرمز إلى القوة العائنة الشريرة . أو الواقع ،
أو اللامعقول . كما استخدموا باستخدام رموز كالتطريق والماء ونصير
وتحيرها متأثرين بعلم النفس إلى جانب اهتمامهم بالأسطورة . وقد فادت
الكاتبة من «الرمز» العالمى في استخدامها «رمر» المطر «على هذا النحو
الذى يرتفع من الشخص ليكون رمزا إنسانيا ، كما فادت من استخدام
الشعراء المحدثين له مثل «أدونيس» ، و«السياب» ، وغيرها . وذلك
على عكس استخدامها لرموزها الخاصة ذات الدلالات النصفية
المحددة . والتي قللت من تأثيرها بعمدها إلى تفسير بعضها أو التحريم
حول جوانب من تفسيرها

وفي استخدامها «الأساعير» . تلجأ إلى أبسطها . مثل
استخدامها «القرينة» «كلما كان يحزها أمر يثير أرمها المسية» . و«سمعت
صوتى يعلو» لكن كان قريبى زارتى في ساعات الصحو وبقطة .
وقضت حبال صوتى ..» (ص ١٠٤ / ١٠٤) و«دات مرة وهي في الصبغة
مادتها قريبتها : .. وخضت منها حيث أرتى نفسها وهربت منها ..»
(ص ١٥١ / ١٥١) . ومرة أخرى تصحو على بكاء أطفال مع أمهاتهن .
وقد شردهم الحرب الأخيرة فجاء جميعا من فراهم في حبوب التحد .
إلى «بيروت» . وكانت تسمع مثل هذه الصبغة وهي نائمة . وعادبت
«فربسها» تصرخ وهي ناشئة ولا تستطيع فتح عيها . وكانت تردى في
راوية العرقه . و«قد جاءت» بصحبة رجل م أنين شكله . لكن لم
جسمه كان يعد عى الشك بأننى في حلم كان لقل جسده يستصق
بحسدى يحكى قصيرة حبيبة . وكأنه مد «بريشة صاووس»

وما عدت أعى إلا إلى أترج وانتص من اللند . وعيى على قريبتى التي
لاتزال تراقبى في راوية العرقه . وكلما وددت أن أكمل انتصاقتى وسنى
أربكى وجودها وانتشالى أمامها . وبغالت هذه الأصوات .. ووجاة



القرية مستجدة القرش بعد القرش ونحو ثيابها بيده لقروش حتى أسموها «الحشية».

وكل هذه الاستخدامات، مبتزعة - على ما تبين - من البيئة المحلية السائدة، أو هي مبتدعها، وهي تسير في هذا أيضا على نهج «إميل نصر الله». لكنها أساطير لا تندرج لترتفع به «الآن» ليتسع لديها حتى يتمدد بها هو كوني، من خلال هذا «الأنا الفردي» - أو «الشخصي» - ليسير به في مسار جديد، ويتمدد فيه الروحي بالزمن لعالم «أزل» وإلهي ينتش في العالم اليومي «على مايقول» «إدرا يابود» ومن ثم يتسنى للمبدع في هذا المجال أن يتحرك في حلال العلاقات والروابط الداخلية للعمل الأدبي - فتزاحم لديه صيغ التصاد والتنافس والتداخل، والإغراب عن الصور والدلالات والتعابير - محاولا عن طريقها الوصول إلى «أسطورة زمانه أو عصره».

وهذا لا يتحقق عن طريق الصور الحقيقية أو مصطنعة، ولكنه يتحقق بالإبداع في صور الزمر المتعددة التي تعكس عبر من بدالات والإعادات في سبب حبه شيع هذا التعدد وشائعه، وقد كان روبرت الأسطورة وأشكال الحلم وعبرها - التي يلتصقها الروائي و شاعر، تعرضنا في جملتها عن فقر المطلق وهجر الأبنية التي تأتي التنافس، على ما تعرضنا عن جمود المفاهيم الثابتة «وهي تحمل في شياها إلى جانب ذلك - مايقبله إلى اندحس ويستقصه من عالم الغيب وتعدم من صور عائلة لاجبة بها الأسلوب المأساة، ومن هذا تب عيجه تلك الأدوات القصية الرائعة في الرواية الحديثة، وخصوصا رواية «تيار انشعور» وقد أحسن انكثيرون استخدامها على ما بد لنا في بعض لأشياء سابقة لكن المبدع إذا لم يرفع بيده الأدب إلى ذلك مستوى استغرق أصبح مقتصر قد إلى كثير من الحيوية راجحة بشي الإعادات - وكان أقرب إلى المباشرة في إحراء عمله الروائي على ما يرى في آخره من هذه الرواية رغم ما فيها من ثراء المعطيات ومحاولات التجريب الحاد، وأما بات الإعطاء المباشرة على ما أشرنا من أسسه استمدت في تصويرها حالة الصباغ والقرية والخوف والتعلق والتمرد التي تعكسها شخصيه

وحدث نفس القوس في الحذر وذي ليت ساكنا - والشمس قد دحبت رسمه ولاوجود لغريبو - ولا للرجل - (ص ١٥٥ / ١٥٦)

وعلى هذا النحو تستخدم «الأسطورة» متأثرة في ذلك جيران الذي كان يستخدم «القرية» أو الحية «أو التابعة» التي تتحول إلى «عمرية» بعاديه ويصنع العمرية في سبيله... (ص ١٥٨)

وهذا استخدام للأساطير مبتزع من البيئة السائدة التي كانت لها آثار في الإسمية، وهي عرج «الأسطورة» بالنبوة - على ما تبين هنا - من تبؤها بعلاقتها بالقبائل، كما تخرجها «الأحلام» «والكابوس» و «الهديان» وأحلام اليقظة. وهي إيان الحرب، مادقت طعم النوم الهادئ العتيق، «كنت أفض في الصباح التالي وكل عظام جسي مرصوفة» - وكان قصبت البيل الماصي مملدة على الفراش - فيما كان يسبح على رجلا بسوطيها يجلداني» (ص ١٣٥)

وهي ها تخرج «الحلم» بالكابوس الذي يعكس تجاربها البشعة مع كل من «مات» و «ماجد». لكن استخدامها للأسطورة لا يتنازع من مع الأساطير العالمية، في صورة إيجابية وإعما تستمد من بيئة المحلية، متأثرة باستخدامات الأدباء اللبنانيين كجبران، وهي ترى مثلهم أن «لقرية» - تعال «الصير» أو «الرقيب» أو «العرف الاجتماعي» - وهي تشبه في هذه حشية «إميل نصر الله» - على ما أشرنا - حين سحرت أساطير القرية لتجسم مشاعر مقلاتها خاصة في «طيور بلبل» - وإن ذلك، فهي تخطط الأسطورة بحية بالجمعة، حتى عرج كل منها بالآخر - على ما يتضح في أسطورة «الناظرة» أو «الحشية» - والتي خرجت من حقيقة إلى أسطورة، وليس هذه الأسطورة التي حكها «أهل الصبغة» دون أن يعرف شيئا حقيقيا - إلا لعبها «حذقه» التي أصيبت سوتة بعد صباغ فلسطين، واحتجار أسبها التي كانت قد تزوجت هناك قبل حرب فلسطين، و «صاغت بصباغ فلسطين» (١٥٢ / ١٥٣) وما برحت «ناظرة» وراء الأفق، تثير في القرية وهي تهدي - متعلقة إلى حيث احتجرت أسبها في الأرض الحلية ستظر عودتها، حتى سموا «الناظرة» - ثم أسد بها الهديان مشرعت تطوف

البطلة . متأثرة بالحرب لأهمية الطاحنة أو متأثرة ببيئة الأسرة الفاضلة بالتناقضات . وقد أحسبت حريكها لمحافظة الحرف التي سبقت تعبئة لبطلة . استبداد وجه كل تصرفاتها ومظاهر سلوكها المحتل المضطرب للامعقول حتى لتعطينا بحس أن « الحرف » هو الدافع الأساسي لكل ميول البطلة وشواغلها وانفعالاتها ، وخاصة سلوكها المنحرف الذي يبرز « الجنس » قضية كبرى في الرواية . على نحو ما يبرز « أهوال الحرب » ، وكلاهما يؤثران في اتجاهات البطلة وميولها ووعاها وتصرفاتها .

« الجنس » مشكلة كبرى لدى البطلة . ومنذ البداية تطالعنا حياة أمها في طفولتها ، ونساجبتنا في ثنائياها . وتبرز ذكريات هذه الطفولة الحائرة بين الذكريات المثبوتة ، كأنها شبح يحيف بطارد البطلة في أن يسوقها في النهاية إلى الهلكة . وبين هذه البداية تبرز مشكلة « الجنس » لتظل بوجه بشع في علاقتها مع « مالك » الذي يفرص عينا علاقة محرقة معه ، فتدعنه له في تسليم متردد ، وكانت علاقتها به تمثل « علاقة المتفرج الخائف » (ص ١٦٦) وه «ماجد» زوجها (ص ٣١ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١) ، وقد كانت تحس بانغشيان حين يقرب منها . وعلاقتها بفنّان البناية (ص ١٤٠ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٦٠ ، ١٦٢ ..) وهي قد فقدت عذريتها . وأجهضت مرتين . (ص ٣٦) ومن قبل حتى ضاها المكافح الثوري ، يحاول إغواءها . هو وإن حاسبا (ص ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٧) . وهي تصور الجنس تصويرا يتشبه إلى « الأدب المكشوف » . والتعري الكفاقيح وتستعمل عبارات حادة صارخة . في تصوير هذه العلاقات . كخاصة علاقتها بالأخيرة بالقدس . ورغم أن البطلة . من أسرة محافظة . وهي حرجول ولا تعرف الترفق والفناء . وهذا كله يعكس تأثر الكاتبة بفكرة تمرد الفرد وحرية الفرد . قيود المجتمع من أثر الفكر الوجودي الذي لاحظناه على الروايات السابقة السابقة

ما مشكلة الحرب . فإن الكاتبة قد عكست شعاعا وتناقضا واحسب المزج بين تناقضات الحرب وتناقضات الشخصيات من خلال اعصبي الأخيرين في الرواية على ما يستل في شخصية «ص» (ص ١٣٠ / ٣٢٧) وشخصية «حبيب» أحمد . الذي حول إلى «عاص» ، وشخصيات رفاقه . وفي شخصية «عاص» واحسب تصوير دواعي هذه الحرب القائمة التي تثير الحيرة والتساؤلات المصحوبة بشاعر لاسي والام (ص ١٧٩) . بالحرب على ما حكمه البطلة من خلال تداعياتها وموئوجها . وخاصة في نظر أخيها الذي تتداعى مفاهيمه عن دواعيها ، فهو يحارب ليدافع عن «حق الشيعة المظلوم» . أم أنه هو و «كل الشيعة» حب على بيروت أم هو يحارب ، يدافع عن فلسطين ضد الكائنات .. ؟ (ص ١٨٠) . لكنه هو نفسه شار كل المتحاربين لا يعرف السر وراء دواعي هذه الحرب المشؤمة ، يوم يقول «إنه حارب لأنه شيعي وحمه مهضوم» . لكنه يراجع ويقول «إنه وعبرى حارب لإمبريالية» . حارب أمريكا . وأحيانا هذه حطة إسرائيليه لتعريف العرب عن بعض . يريدون حسد ولن يفلحوا . بعد أمام يقول «إن الفلسطينيين يحاربون معنا» . هم الفلسطينيون لادخل لهم . هذه حرب شيعية محض بعد ياء . نا شخصيا أحارب من أجل القضية الفلسطينية . مع أي عروء . أنا مع الأقلية . وهم أقلية مثلا أهل

الحروب . هذه مؤامرة صدهم ، ونحن هشل هذه المؤامرة . « مرة يقول «فلوفا طائفة» (ص ١٨١ / ١٨٢)

وهذا كله يعكس بشاعة الحرب وتناقضاتها في العوم ، ومن هذه التناقضات ، أن أهل الصياح يبعون إنتاجهم الزراعي من التبغ في إسرائيل (ص ١٥٢) ، ومنها أن الناس الذين كانوا دائما يحشون الحرب ، أصبحوا يحشون حياتها لأنها أصبحت مصدر ارتزاقهم . وهم يحشون لذلك أن تسبى فيقطع مصدر عيشهم . على ما يتضح دلت من موقف أخيها . بل على ما يعكسه موقف البطلة نفسها . إذ عجزها عنها ، بالحرف من نهاية الحرب . حتى لا ينجس «القدس» . لأنه إن تركها «لن يكون هناك رجل آخر في حياتي .. والحرب قد جرمت معها المقاييس لكل شيء» . للعي والفقر . وللجوع والبشاعة .. (ص ١٩٨) وهذا «العاص» نفسه . هو أثر من آثار التناقض الذي نشأته الحرب بين الناس . فشخصيته نظري على ملامح إنسانية . وشأنه في ذلك . شأن أحمد . لكن الحرب قبت معايير كل شيء .

يبد أن أعظم تناقض هو ما حدث لشخصية البطلة نفسها . فهي المترددة الخائفة المدعورة أبدا . تنقلب فجأة ، في عتبة صارخة . وفي اندفاع إلى الهلكة دون تمهيد ، فتتبدل شخصيتها على غير توقع . لتصبح شديدة الإقدام والجسارة على نحو يعكس صورة محسنة لما أحدثته هذه الحرب من تناقضات إذ تنصدي في اندفاع غير معهود في شخصيتها إلى اقتحام أهوال لتصرف لقص عن نقل . وكانت قد فتحه عينها في المنزل المأور لعمها في إحدى ريارها لها . وحدثها نفسها أن تحذر منه أو تلج عنه السلطات . لكن فجأة تدفع مستجيبة خيبة أنت خيالها . وصممت أن تتوصل بهذه الخيلة لتتحوّل بينه وبين نقل وتندفع إلى بناية حمها المأورة لبياتيه لتتصد هذه الخيبة . لتظهر نصف عارية . «حتى قلت بفره» . وهي قد بدت باهية (ص ١٦٩ / ١٧١) . وتنجح في لفت بفره . لكن الأمر لا يلبث أن يتحوّل إلى إقامة علاقة جسدية محسومة بينها . تشبع فيها كل ما كانت تزجر به أعماقها من أحلام الجنس وزغائه . ونحس أنه حقق لها ما كانت تمنقه من انتشاء الحسد . على حد تعبيرها (ص ١٢٥) وتعيد إليها هذه العلاقة الإحساس بالحياة بعد أن كان راكدا في حمها . حتى لقد كانت تشبع وهي في طريقها إليه كل مرة . في فرح وعصاة . . وأحدثت أعود إلى الحياة بين طابق وآخر .. وكانت في كل لقاء جسدي بينها حسن بشرة عمل ألم الدصى ومرصه . وتبخر كل دغيب الزاخر بالرماد والخمسة والآخرة النارية الخائفة . ونشور كنها تعقد سحابة «عوى كن» وهي العاصه» (ص ١٦٤) وهذا كله يعكس هذه الحرب وتناقضاتها بل يعكس إحساس صارخا بعنة الخيبة . وحولها من المعاني

لكن ما يصف من بشاعة هذه الفصا التي نقتها خلال التداعي والموئوج الداخلي . مارسته من بشاعة هذه الحرب التي لا تقي ولا تدر . وإن كانت تلجأ إلى التصريح وباشرة والتعريض في مثل أكثر أهوالها وساقضاتها . وكان أخرى بها أن تسوق أمثلة . على كل ذلك . دون التدخل المباشر الذي يقر ذلك كله . لكن في حجاب . كاتب على

في عالم الأحلام والحزن إلى العالم الطفولي . وه الطغولة « والخوف . يكادان يكونان معا « اللازمة للذاكرة » التي تبرز في ثانيا الرواية وتعرض وجودها في تجسّم كشف عن أعماق الدلالات ، وكان كلاهما « لارمة موسيقية » تتردد أصواتها في أجواء الرواية كلها ، في مراوحة فيه رائحة منها ، وهي مزاجية تقوم هنا بدور الحكمة في القصة السردية ، وثبت الانساق والانسجام ، إلى ما يتبعه من شاعرية الرمز وبجاءاته . ومن هذه المزاوجة الفنية ، ما نراه من تزاوج بين العصبية والرديلة في شخصيه البطلة ، فهي متطهرة الروح ، وثنية الحسد وانقسام شخصيه بين العصبية والرديلة ، انعكاس للاردواج الذي تعاني منه الفتاة ، وهو اردواج كان حصاد العرف والحرب فهي متأرجحة بينها حتى تنتهي إلى مصيرها الفاجع ، كما انتهت مدام بوفاري . ومصرع البطلة ، هو تجسيد لصيرتها الاجتماعي أو الديني الذي ظلت الرواية تتأرجح بينه وبين ميولها الكاسية التي كانت تطل علينا من خلال تداعيات البطلة ، .. لكن مصرع البطلة على النحو الذي رآته « صاحبة الرواية » ، غير مقنع ، فكيف لفتاة وهي تعاني سكرات الموت ، إثر رصاصات فاته . أن نسحو بمثل هذه التداعيات التي لا يتسع لها مقام الرواية في « تيار الوعي » ، ولما منسج في القصة السردية . على أن « مصرع البطلة » على هذا النحو الفاجع ، هو انتصار لإيمانها بالعرف المتوارى في « اللاشعور » ، وهو في الوقت نفسه ، انتصار للعرف نفسه وتأكيد لبيادته . على أن مصرعها يوحي بأنها كانت « صعبة » مثل تكثيرين - في كجاج الروح الإنسانية ، في سبيل إيجاد الانساق في عمار تلك الأوضاع الشاذة ، وفي معترك الأهواء البشرية الصارية

غير أن البطلة في الحق هي صورة صادقة للحياة في لبنان ، وهي في وديلتها وهابها الفاجعة ، وعلاقتها العائنة أو اللامعقولة بقضايا الحرب ، هي في كل ذلك ، شديدة الأمانة في الموشاة بأصداء الواقع المعاش في بقعة غريبة من عالمنا العربي . في حقبة دامية من تاريخنا . فهي تجمع بين المتناقضات المتعم بها ذلك الواقع المهيط . فهي لاهية . وجادة ، وهي جاحدة ومؤمنة ، وهي شجاعة وجبارة . ومثالية وحسية إلى آخر تلك المتناقضات النفسية والخلفية

وإن كنا في نهاية الأمر ، لا نرى مشكلة الفتاة العربية في لبنان على نحو هذه الصورة الفاتحة التي نقلتها الأدبية في روايتها « حكاية رهرة » ، وفي روايتها السابعة عينا بوع حاصر « مرس الشيطان » التي تصور فيها ديك الفتاة العربية فتاة منمرده منطلقه من كل قيود العرف والتقاليد ، وتبدو متحدية متمردة على هذا النحو المعاش ، الذي نقلته في « رواية » ، وبدا هذا التحدي هنا ، وكأنه حتمي أو أمر مفروض على الفتاة العربية أن تعيشه ، ولم هذا الاحتمال الدائم لبطل صانع كنت عليه العربية الروحية ، وكأنها حتمية ، لا يجد لأمرته سوى حل فردى رائف ، فيستطع مهادرا مستلما لمرآته . ولم هذه الشخصية العاجزة دائما عن الانتماء إلى الواقع المحيط ، وعن المشاركة في تشكيل واقع أفضل ؟ . أليس في النوع تقديم رؤية ستشرف فيها مستقبلا أمثل ؟

على أن كل ذلك ، لا يجعلنا نغض من قيمة هذا العمل الفني الذي لا يصدر إلا عن موهبة أصيلة يعقد عليها أعظم الآمال ، في وفرة

درجة كبيرة من التوفيق في نقل هذه البشاعة وتلك للتناقضات ، وعكست لنا تشريحا كاشفا للإنسان العربي الذي دمرته هذه الحرب ، وهو يصارع في بيئة غدت تحكمها التوارع ذاتها التي تحكم الضواري ، ولاسيما دفع ، الأثرة الذي ترسم صورة براقة لوحثيته .

وإن هذه الحرب على ملحمة للشهوة للمادية التي استبدت بالنفوس بدعها صبا جاذب إلى العم المادي ، فالمال هو المعبود الأوحى ، وهو معيار بوحيد لقيمة البشر ، وهو رحيق الحياة ورصاها الذي يسيل في لأفواه . بل هو الدم الذي يتدفق في العروق ، ويمد تلك النفوس الصاة ويمد عفوهم وقبوسهم ، إن إغراء اللذة وتوهج الدولار هو موسيقاهم وشعرهم وفسهم بل هو ديبهم ودياهم ، وهو المادة التي تصاغ فيها أحلامهم ، تحت طلائع السحرية يندفعون الحبال ويقهرون الحرائم ، ويرهقون الأرواح ، وهي تقرر كل ذلك في أسلوب شاعري أسر ، يعرض بنا في غمير وجودنا وأحوار نفوسنا .

وهذه الحرب البشعة كانت حصاد الفساد السياسي أو الاجتماعي ، وهي تخرج ذكرياتها بذكريات خاطيا في فصل كامل على لسانه (ص ٤٤ / ٧٨) ، وهي تنقل فيه كجاج « حركة الملل الخصب » في سبيل إثارة سوريا الكبرى . وتحدث فيه عن وقائع تاريخية ، مثل محاولة الانقلاب ضد « عزاد شهاب » والحكم بالإعدام على « سعادة » بعد فشل هذا الانقلاب في عيد رأس السنة ، وتحدث عن « حرب جنيلاط التقدمي الاشتراكي » (ص ٥٣) ، « سوتون » والكنايب اللبنانية ، وعن « المجادة » ، وما فعله أعضاء الحزب بعد فشل لانقلاب وسهم حال البطنة « هاشم » وينتدرون هربهم ، ويصحح هو في لفرار إلى أن يستقر أخيرا في إفريقيا لتكون له الملاذ من الفساد السياسي . بعد ما كانت ملاذا لأمثال « ماجد » من « الفساد الاقتصادي والاجتماعي » .. وما مثالا لأماط للمهاجرين من لبنان .

وهي تنقل لنا هذا الصراع دون تحيز لموقف معين ، على نحو ما عشت في روايتها الثانية من نقلها « قصية الشيعة » دون تحيز . وعلى نحو ما فعل أيضا « حلم بركات » في روايته « عودة الطائر إلى البحر » التي صور فيها حركة القوميين السوريين . في نجد ومروحية وربما كان حديثها عن « صراع السياسي » إلى حديثها عن « حرب لبنان » من العناصر الجديدة الفنية التي تصاف إلى تراث الرواية اللبنانية المعاصرة ، وأكثرها يتناول هموما فردية على ماسلف . وربما تميزت في ذلك عبا ، فهي إلى الموقف الفردي ، ظلت إلينا « صورة للصراع السياسي » في لبنان وهو من أساس الحرب الأهلية ، كما نقلت صورة فردية محسنة لهذه الحرب وآثارها المدمرة لكل شيء . كي عبرت بمقدرة الكاتبة على توظيف تيار الوعي في أكثر أسسه . بوضعا في لافتا

وأعظم مقدرة فنة أتجعت للكاتبة في توظيفها عناصر هذا التيار جعلت بوع خاص ، في توظيفها « عاطفة » « الخوف » « وذكريات الطغولة » . وهذه تبرز لنا دائما في الرواية طملا يسكن أعماقا صخارا ، ولكنه لا يهارقنا كبارا وقد سلمنا إلى عالم الحلم ، وإلى أحلام اليقظة . أو الحرب من واقع الحياة مفاد من حولنا ، إلى عالم الطغولة تلود به ، وهذا امتسلام لتداعيات الماضي الكاسية في نفوسنا جميعا ، والتي يحاور

ملاحظات

عن القصص الستة

والفكاهات

يلاحظ جورج ميريديث George Meredith في مقالته عن مولير: مقالة في الكوميديا أن المفهوم الذي تقدمه شخصيات أليست Alceste وطرطوف Taruffe وسيسر Célimène وفيلانت Philaminte وكذلك طريقة تصويرها يسودها طابع كوميدي صرف ... إذ إنها تنشط الفكر وتثيره من أجل اكتشاف ما تتطوى عليه من كوميديا ، وذلك من خلال ما تقدمه من تناقض قوى بينها وبين العالم الأكثر حكمة حوها ، أو لنقل بينها وبين المجتمع . أو بينها وبين مجموعة العقول التي نبع منها روح الكوميديا ^(١) ومن الواضح أن «العالم الأكثر حكمة في هذا المثال يتكون من الشخصيات الضيقة بالشخصيات الكوميديية في مسرحيات إيبا ولكن هذا العالم هو عالمنا ، فالشخصيات المقصودة هي «مجموعة العقول» تلك . هي المجتمع وهذه الشخصيات عند «ميريديث» هي الشخصيات التي نملكنا وتحدث باسمنا ، إذ إنها تحسد ذلك «النزق العام» الذي «تقوم عليه حضارتنا» ويمتلكه ^(٢) إن إدراك الكوميدي - طفا نظره «ميريديث» عن الكوميديا - يؤكد أن كثيرا من دوى العقول السليمة ^(٣) يشاركوا بها مشاهدنا لشاهدتنا الشخصية الكوميديية ، وضحكنا منها ، بعد تأكيدها لمعايرنا وتقليدنا لها ، واستعدادا لكل ما يعرف بها .

تأليف
اندرية جيسون
ترجمة
نصر أبوزيد

اعتماد «ميريديث» الأساسي هنا ينصب على الدواما . إن «المصور العادي في الجماعة المتحصرة يسحر من هؤلاء الذين «يعصون شكل مبالغ فيه» ومن المتشعبيين والتكلمين والمدعين ودوى النعمة المفرحة» ^(٤) ويتشارك في السخرية من هؤلاء الذين «يطلقون العدل بشهواتهم الخسبية ، والمجرمين إلى التماهات ، والتجمعين حول السعادات ، ودوى الخطط ذات النظرة القصيرة المدى ، والذين يتحطون تحطيا جديبا - يسحر منهم حيث كانوا على اختلاف مهتهم ، وحيث ينتهكون حرمة الأعراف

يقول ميريديث : «إن إدراك الروح الكوميديية يمح للتلقى روحا من المشاركة الراقية ، فأنت تحس أنك أحد أعضاء هذا المجتمع المتحصر ، ونحس أنك لا تستطيع الهرب منه ، وأنتك لا تود ذلك حتى إن استطعت» ^(٥) وبعبارة أخرى يتضمن الضحك عند ميريديث ترقفا ساخرا (واستسحافا) لكل ما هو تقيض للاجتماعي . ويلازم هذا التصرف الساخر نوع من تأكيد «انفائنا» الاجتماعي ، فالضحك مما هو كوميدي دليل على سلامة ذوقنا . ولا يقلل من أهمية هذا الاستدلال مطلقاً أن

التي تربط الناس بعضهم ببعض الآخر ، وحيث ينبغي بالمتن
الزبن والعدل الواضح ، وبعض هذه الحقايق الكوميدية قد أوردتها
بعض الأحاديث - أو يمكن أن يوردها في كتبهم ، كما فعل « هنري
فيلدنج Fielding » ، إذ إنها تقع في إطار اهتمامهم كما تقع في
إطار اهتمام المحققين (مثل التكاليف والتعاقب واستخدام الكلمات الطنانة في
الحديث والتحدث والتعاقب) . ولكن بعضها الآخر قد يكون مجرد صخر
من التلازم مع مقتضيات السلوك السوي (مثل عدم الاتساق ، والرقعة
المنطق فيها ، والسحابة ، والحق ، وأكثرها أهمية - من هذا الجانب -
انتهاك « الأعراف » التي تربط الناس بعضهم ببعض الآخر) .
وحينما يمار السلوك العاقل للسوي تبدأ الكوميديا .

وتعد مقالة « ميريت » المكتوبة في عام ١٨٧٧ م - بالنسبة إلى
ما نحن بصدد - وثيقة مهمة من الوجهة التاريخية ، فقد ظهرت حينها
كانت فترة من الرواية الكلاسيكية في طورها الأخير ، أي قبل ظهور
ما يعتقد أنه الاتجاه الحديث يضع عشرات من السنين . وكان الأدب
الغربي على وشك أن يستقبل بشكل مهال شكلاً جديداً ومثلياً من
الكوميديا ، وخصوصاً في مجال الرواية . وإذا ما طبقنا مبادئ ميريت
بالرواية بسبب لاحظنا على الفور مدى أهميته إن الشخصية الكوميدية
فيما يطلق عليه رولان بارت Roland Barthes النص الكلاسيكي
تتمثل وصمة عار ، إنها تتحدث لغة لا تليق إليها بالاً ، وحينها
لا يستحق منا أي اهتمام جاد ، ولأنه يمكن أن تقدمه هذه الشخصية
معاييرنا لتعبه ضحكنا وتشل فاعليته . وليس معنى هذا أن كل
الشخصيات الكوميدية في النص الكلاسيكي تكون على هذا النحو ،
لكن الواضح أن جميعها ليس كذلك ، وهذا أمر تكشف عنه نماذج
« الهلندنج » من المثقفين والمثقفين . ولا يمكن كذلك ادعاء أن الرواية
التقليدية لا تستطيع الاهتمام بالشخصية المضادة للمجتمع
anti-social ، أو اللامتية ، وأنها لا تستطيع التعامل معها

بشكل جاد أو متعاطف . وتعد شخصيتا بيكونين Pechonov
وباراروف Bazarov عند كل من ليرمونوف Lermontov
وتورجينيف Turgenev مجرد مثالين ضمن أمثلة أخرى عدة ، تدل
على عكس هذا الادعاء . غير أنه يمكن القول إنه لا يوجد في النص
الكلاسيكي بشكل واضح مكان جاد لشكل من أشكال الاعتراف
aberration ، يتجاوز بيكونين أو باراروف ، أو مكان جاد
لروح من أسلوب التناول discourse غريب عن ذلك الذي
يجده في القصة الكلاسيكية إن الشخصية التي لا تستطيع تمييز الواقع كما
تفهمه القصة الكلاسيكية وتعب عنه ، والتي لا تستطيع صياغته كما تصوغه
القصة ، يكون مصيرها المحكوم هو الدور الكوميدي . ويقوم الضحك في
مثل هذه الأحوال بدور الإبعاد (بإبعاد الترق والحفاقة والحزن التي يمكن
أن تسبب اضطراباً في التسلسل الهادئ لمنطق القصة) ، كما يقوم أيضاً

بوظيفة التأكيد والتثبيت (فنحن نعرف أننا محقون وعلى صواب لأن
ما نعتقده يتناقض حتماً مع التزيينات التي ضحكنا بها)

ويعتقد هوبز Hobbes أن الضحك عملية إشباع دس .
يقول في لفيثان Leviathan « ليس الضحك الضحك إلا سرور .
مهاجراً بامناً من تصورنا المفاجئ لنموت emency . بالنسبة لبعض
الآخرين . وقد ناقش فرويد - وآخرون - هذه النظرية وعندها . غير
أنها نظرية ما يزال معترفاً بها اليوم . فقد أقرها على صيبل اللذان كل من
أرسطو وديكارت ونبت إليها . ومن المؤكد أن نظرية بيمكس - فهي
يبدو - أن تطبق على نوع الفكاهة الذي وصفناه . ومع ذلك فإن مفهوم
تفوقنا الذي نصل إليه من خلال الضحك من حديث عتيق في نص
كلاسيكي ليس مفهوماً نكتشفه لأنفسنا ، إنه مفهوم تشكله لنا نغمة
منقوعة في أسره ، وهو مفهوم لا يمكن أن نناقشه دون أن نناقش الأسس
العميقة التي تقوم عليها القصة الكلاسيكية ، أعني دون أن نناقش
مطلقاً الجوهر . ولا سيلاً أمامنا إلا الاقتناع بأنني الذي تقدمه بنا
القصة الكلاسيكية للعالم ، ما دمنا مستغرقين فيها وفي سلسلة العنة
والنتيجة التي تقوم عليها أحداثها ، وهي السلسلة التي يطلق عليها بارت
في كتابه « SZ » « بعتدي العملية والتأويل
prosaic and hermeneutic codes » ونسبة لذلك
بعد أي رفض للمعنى الذي تطرحه القصة الكلاسيكية . و أي اعتراف
عن المعايير التي يقرأها النص نفسه ، « عجزاً أكيداً » . ويبدو سقراط
كوميدياً . وإذا كانت قيمنا واهتماماتنا تتأثر مع تلك القيم والاهتمامات
التي تطرحها علينا القصة ، فليس تصورنا لنموت لدى يروود به انصر
إلا تصوراً لتعوق النص ولصواب معناه . إن ضحكك من دون كيهفونه
أو جوليان سوريل Julien Sorel ، وعلى إيما بولفاري أو إيما
ودهاوس Emma Woodhouse هو في أساسه إدعاء بصواب
النص ، وهو صواب يدعي لنفسه تفوقاً على الاعتراف وتدهصاً معه .

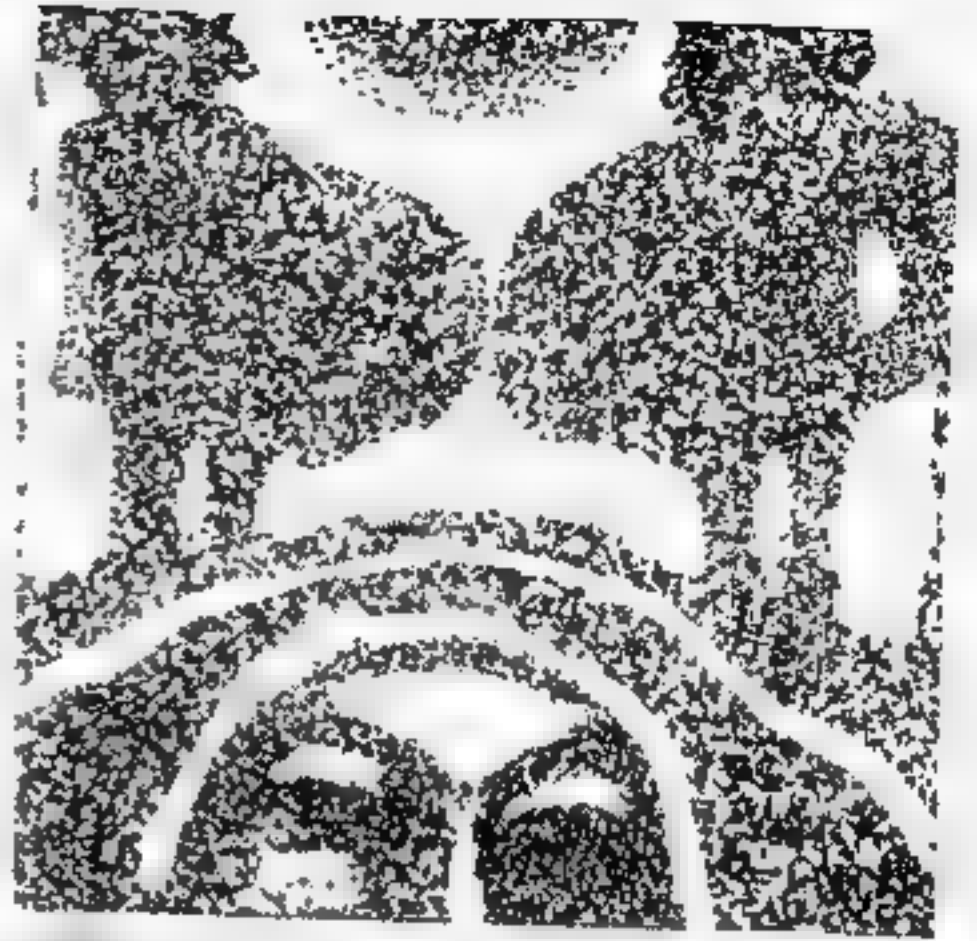
في بداية كتاب « مستعمدة النص
The pleasure of the Text » يدعو بارت إلى أن
« تحليل شخصاً ما ... يلقي داخل نفسه كل الموع والخواجج والأنصه
الطبقية ، لا عن طريق التوفيق بينها ، بل عن طريق التخلي للمنطق من
ذلك الشبح القديم ، شبح الناقص المنطق - شخصاً يتقبل في صمت

* حلقه الأولى هنا بين مستبين من مستبئات تحليل النص هذه تات . والصحيح أن بعد
الشيء prosaic هو البعد الذي يظلمه بارت على نواحي الاحداث في الرواية بعد
النسبة . أو طبقاً لما هو متوقع عملاً في السلوك البشري (انظر SZ ص ٨ ٢) البعد
التأويلي Hermeneutic هو بتنظيم كل الوجوه النصية المختلفة في النص التي
تحدد ونظمها - بطرق مختلفة - في إطاره سؤال أو ثلاثة إشكالية تحمل في النص بعد ذلك
[انظر SZ ص ١٧] لترجم

المجتمع»^(٨) وهناك طريق يستمر به المجتمع في الحديث من خلال القصة ، مادام الكاتب يلتزم للمعايير المستقرة في طريقة التدول . وبصرف النظر عن الاتجاهات للتحلية وغير التقليدية التي يتبناها كاتب معين . إن القصة هي صوت المجتمع ، صوت ذلك «الدوق العدم» الذي «تقوم عليه حصارتنا» . وعلى القارئ أن يدرك بالضرورة أن أي انحراف واضح عن هذا المنطق عبث مصحك . والمضحك عند برجسون عقاب تقويي يوقعه المجتمع على الفرد غير الاجتماعي . يقول : «إننا نجد دائما في المضحك نية مبيتة للانتفاص من قدر حارنا ، ومن ثم تقويته»^(٩) ولعلنا - في سياق هذه المناقشة - نكتفى بشئ من التبسيط والتكليف بمفهوم «التقويم» هذا ، فليس المهم - ونحن نصحك من انحراف الشخصية في النص الكلاسيكي - هو تقويمها ، بل المهم هو أن تؤكد «سلامة» ذوقنا نفسه ، وتؤكد سلامة ذوق القصة التي نقرأها

إن أنماط الحديث للمحرف كوميديا ، التي نجدها في النص الكلاسيكي كثيرة إلى درجة لا يمكن معها حصرها حصرا دقيقا . وأبسط هذه الأنماط ما يقوم على محرد اللبس الدعوى (السيدة جامب Gamp مثلا في ملون تشوزلوبث Martin Chuzzlewit) تتميز العلاقة بين الدال والمدلول في النص الكلاسيكي بأنها واضحة وغير مضطربة ، وفي مثال السيدة جامب يشد جزء من النص تصطبغ العلاقة فيه بين الدال والمدلول ، ومن المحتمل أن نصير على درجة عالية من الغموض . ونتيجة لذلك يكون هناك في النص انطال من الوضوح (الشفافية) الذي درجنا عليه وصرنا نتوقه إلى نوع من الغموض وعدم الكفاءة في الدلالة . وينطق القارئ هذا الانتقال باعتباره انحرافا عن معيار ، وتكون النتيجة هي المضحك^(١٠) . وهي نفس النتيجة التي نصل إليها في حالة التزئة والحفاة (الآنسة بات Bates في إيبي) . وفي قصة تقدم إلينا للمعلومات فيها بطريقة واضحة ومنطقية . نكتشف شخصية تتفق للمعلومات على أساسها بطريقة عشوائية ، وبشكل معتر غير مترابط ومعتل ، وأحيانا ما نجد شخصية مضحكة ، لأنها لا تستطيع أن تسلك وفقا للمعايير القصة التي تتحرك فيها

والإفحام irrelevance مصدر مماثل للمكاهة (لهورا فيشنج Flora Finching) في (دوري الصغير Little Dorrit) وهو أسلوب يطمح النص الكلاسيكي للفشل في تحقيقه ، ونقطة أن الترابط هو المعيار الذي يتحدد على أساسه مسار المعلومات التي تعطينا إياها القصة . وربما يكون أكثر من ذلك أهمية أن توجد - داخل النص - القصة غير المتبوكة نفسها ، وهي نتاج دخیل لراو غير كفا (قصص ماثيوباترا على سبيل المثال) . ونتاجا في النص الكلاسيكي دائما بوجود قصص رويت بطريقة مجة ، دبلًا على إمكانية الاضطراب وعدم الاتساق اللذين يتجاوزهما النص نفسه . وتمثل هذه القصص الدخيلة إحصافا يؤكد منزلة النص وتفرقه ، ذلك أنها - حين



كل اتهامات اللامتعطفية والتعاضد ... ومثل هذا الشخص يكون لها يقول بارت - «مثار سخرية في مجتمعا»^(١١) وعلى الرغم من أن الكوميديا لم تكن جزءا من هدف بارت في حديثه السابق ، فإنه يصف في مواقع شكلا من أشكال الكوميديا في النص الكلاسيكي هو الشكل الذي ناقشه لأن على النص الكلاسيكي أن يستبقى شيئا واحدا في مأرق حرج ، ذلك الشئ هو التعددية واللامية التي تشكل بها النص ولكنها تهدده على الدوام . وإحدى وسائل النص لاستبقاء هذا الشئ في هذه الحالة هو التخلص منه بالمضحك ، وذلك عن طريق تقديم شخصيات سحرنا هذه اللامية (وسيطرت عليها) وتنصيبها مثارا للسخرية . ولعلنا نسأل الآن : بأي معنى تكون سخرية والعالم الأكثر حكمة عند مريدبث ؟

من الواضح - قبل كل شئ - أن المعنى الأول عند مريدبث هو أن شخصيات النفس وإخلاق موجودة في رواية دون كيجوته من أجل القيام بالسخرية بنية هنا ، وهو نفس الدور الذي تقوم به شخصيات أخرى في رواية عدو البشر Le Misanthrope وهناك تعاقد من نوع ما بين هذه الشخصيات والقراء ، يشبه ذلك التعاقد القائم بين الذين يسحرون من ألسنت وبين المتفرجين . وهناك - كما سبق الإشارة - تعاقد أيضا بين لقصة والقارئ ، وهو تعاقد يتقبل على أساسه القارئ منطق القصة ذاته بوصفه منطقا معاريا وعمودا للحكم . ولأن القارئ قد نشأ وترقى في لخصان هذا المنطق ، خاضعا للتشكل على أساسه ، ومستسلما للتمرس به ، فإنه - بهذا المعنى أيضا - يُعنى بمحدث العالم الأكثر حكمة ويصمى إليه . إن الرواية - عما يقول فيليب سولارز Philippe Sollers - هي الطريقة التي يصوع بها المجتمع نفسه ، الطريقة التي يجب أن يجبا بها الفرد لكي يتغلب

صحتك منها - تشير انتباهنا إلى صفاء النص وتعمقه ومع ذلك فأحظر من ذلك كله الشخصية التي تعيش عالم الرموز الذي يحلقه النص ، وبرغم ذلك نسي فهمه بشكل كوميدي . وتعد شخصية دون كихوته نموذجاً لهذا النوع من الانحراف . غير أننا حين نعرض لكوميدي دون كихوته نصف بالطبع نمطا من أنماط تناول الكوميدي قدر له أن يستمر في كثير من أهم الروايات خلال القرون الثلاثة لسرفانتس وبعد عام سرفانتس وبهذا من العوالم التي تقوى العلاقة بين الدال والمندول فيه على الثبات والوضوح ، غير أن هذه العلاقة في دون كихوته - من ناحية أخرى - مهتره وغير ثابتة . وليست معالجة دون كихوته أساساً معالجة كوميدي ، إنها كوميدي فقط في إطار القصة التي وردت فيها ، وهي قصة تقيم عالمها الخاص ولا تنافسه بعد ذلك واختلاف دون كихوته عن الإطار القصصي الذي يحيط به اختلاف من نوع غاية في الأهمية ، لأنه يناقض أساس السلطة التي مقتضاها تضع القصة الأسماء للأشياء *Puts names to things* . ومن الأساسيات في النص الكلاسيكي أن هذه القوة لا يمكن مناقضها . والشخصية التي تعمل ذلك تسقط في هاوية الجون ، أي تسقط في الدون كيهوتي . إن نمط تناول الكوميدي لشخصية دون كихوته يعد من أشد أنواع الانحراف كوميدي ، إنه اللط الذي يحاول - من خلاله طبيعته السردية - أن يافس النص نفسه ، وينسج شروط النص ذاته وهذا هو ما يجعل رواية دون كихوته - على حد تعبير أوبرباخ *Auerbach* - تتضمن «واقعا راسخا يرفع من شأن الجون كي يعرضه للسخرية» .^(١١)

وأحد سبل تحليل الصحت الذي تثيره بعض أنماط الشذوذ التي عددها أنما هو النظر إليها على أساس أنها انحرافات عن معايير التنظيم في النص الكلاسيكي ، تلك المعايير التي يؤدي النص وظائفها ، وعلى أساسها ينقل المعلومات ويوردها . وبعد إصرار فرويد على وجود صلة بين العهد البدول (كمائة الوطنية) والكوميديا - في هذا السياق - مها وعلى صلة وثيقة بما نحن بصدد ، فمن - طبقا لما يقوله فرويد - يجد أن تحركات شخص وأفعاله كوميدي إذا بذل فيها جهدا يحاور في اعتقادنا ما يحتاجه للقيام بمثلها . وعلى العكس من ذلك يصبح الأداء الذهني كوميدي إذا لم يدل شخص آخر جهدا كافيا نعتقد عن أنه ضروري ، وذلك لأن التعاطف والماء قصور في الأداء الذهني .^(١٢) وليست مقبلة تفرقة فرويد بين الكوميديا في النشاط الذهني وبين الكوميديا العقلية خصوصا في هذا السياق ، فالكمد الذهني الزائد عن الحد يبدو كوميديا أحيانا ، كالكمد الذهني سواء سواء ، غير أن ملاحظته - برغم ذلك - مهمة . وأي نص - في صفة مرتبة ومنظمة بدقة وكفاءة - يتضمن جهدا رائدا عن الحد ، أو يحاور تنظيما القصة ، يعد شذوذا كوميديا . ومن هنا فإن الكوميديا التي تعتمد على انثرزة أو الهدر (الآسة بات) ، وتلك التي تعتمد على الحدل العقم أو

الاستنتاج البعيد (ماني عبو *Natty Bumppo* في حكايات الطوب الخلد *Leatherstocking Tales*) وكذلك الكوميديا التي تعتمد على الصمت المنحط (هود كوبر *Cooper's Indians*) ، والكوميديا التي تعتمد على التركيز القصصي المفرط (قصص صام ويلز في أوراق ييكوبك) ، أو على الإسهاب المفرط (سانشواترا مرة أخرى) - كل هذه تعد نماذج للشذوذ الكوميدي في النص الكلاسيكي . وتحقيق هذه النماذج طبعها الكوميدي عن طريق الإحراق في التقيد بنظام القصص التي تقع فيها وهناك تعارض خاص وملحوظ - في كل هذه النماذج - بين الجهد التطبيعي المبدول ، الذي يميز القصة - وبين محاوره هذا الجهد - سدا أو إنجاسا - في النص الكوميدي

غير أن مفهوم تنظيم القصة لا يعطل وحده كوميدي دون كихوته على سبيل المثال ، فهي نموذج قد للقصة الشدة كوميديا في النص الكلاسيكي ، إنها - على وجه الدقة - عمد يحرص النص الكلاسيكي على التباين عنه ، فهي نص تختلط فيه الأمور وتزول الفواصل ، نص تزول الفواصل بين حقيقة ما يشأ به وبين خياليته ، كما تزول الفواصل فيه بين الشيء ونقيضه . وبين المطلق واللامطلق . إن التشوش الكوميدي في دون كихوته هو التشوش الذي يحرص النص الكلاسيكي على أن يتجنبه مها كان الفن . وعليها إذن - لكي نفهم كوميدي هذه القصة - أن نحاور مفهوم التنظيم . وبساعدنا كثيرا - في هذا السياق - وصف بارت لما يطلق عليه «قانون التماسك *law of solidarity* » في النص الكلاسيكي . إن «قانون التماسك» - كما يرى بارت - هو الذي يؤسس جابا من قابلية النص الكلاسيكي للقراءة ، حيث تماسك كل لأجر ، وعشاله ، بشكل مترابط قدر الإمكان .^(١٣) وهذا القانون يؤدي إلى قابلية النص للقراءة عن طريق تنظيمه وفقا لمبدأ عدم لتعارض » ويوع النص الكلاسيكي «تماسكاته» مؤكدا في كل ماسة ممكنة «ثبات» الأحوال التي يصممها واستمراريتها ، ودبت عن طريق «ربط الأحداث النظرية بنوع من الرباط المطلق ، أو الإحراق في تحقيق «الدوق السليم» . وما يدور لنا عب شكل كوميدي في دون كихوته ، كما يعود إلى حرقها البعد الذي «لقدون التماسك» هذا - ودبت لأنه نص يتجاهل معيار الاستمرارية ولا يلقى بالا إلى مسألة التصديق . إنه سلم دون حلو بالتعارض الذي يحكي النص الكلاسيكي نفسه هذه ، ولا يلقى بالا إلى مسألة «التصديق» والعلاقات المترابطة التي يحكي النص الكلاسيكي بنقلها إلنا . ويتحل ذلك كله بالضرورة في سياق النص على أنه عبث كوميدي

وإذن نحن حين صحتك من دون كихوته يكون «دوق السليم» لنص هو المتصر في صحتكنا ، إدهي التي تجعل هذا الدوق مشروعا . وقد قال آرثر كوستر *Arthur Koestler* بحق إن

لصحت بتؤكد عن صدام بين «مدنيين متعرضين» - «أى صراع بين «أطراف مرجعية مختلفة» ، أو بين سياقين متلازمين ، أو عطين من المنطق ، أو بين عالمين من النص» - (١٦) وهذا على وجه الدقة هو ما يحدث - كما رأيت - في النص الشاب للقصة الكلاسيكية - غير أن الصلح - في هذه الحالة - يكون دائما على حساب أحد المبدأين ، وهو المبدأ الغريب على نص الكلاسيكي . ومن خلال الصلح يطرح النص الكلاسيكي - حربا على الأقل - للمنطق المعابر المنطقية . ويصبح النصوص التي تهدده في موقف حرج ، كما يصح الواقع الذي تقيمه هذه النصوص وتعصده في نفس الموقف أيضا . وليس هناك - إن شئنا الدقة - شيء كوميدي بشكل جوهري وهالي . وهؤلاء الكتاب الذين حاولوا إيجاد نظرية في الكوميديا - منذ لوسطو إلى فرويد قد تجاهلوا الحقيقية البسيطة التي تقول إن الصلح تحدوه العوامل الاجتماعية بعين قدر الذي تحدوه به الظواهر النفسية الأخرى . إن معايرنا الثقافية هي التي تفرض علينا موضوعات الفكاهة . والذي يحدد موضوعات الفكاهة في نص الكلاسيكي هو سيطرة معايير معينة على معايير أخرى . وهذا يصبح تماما إذا قارنا النص الكلاسيكي ببعض القصص التي سبقت في الثانية على فترة ازدهاره (حتى لو كانت كتبت كرد فعل له) . وقد ظهرت في أعمال رابيلاز Rabelais وجويس ويكيت ظواهر أسلوبية معينة - كانت تظهر على هامش النص الكلاسيكي ونوع في إطار النمط الكوميدي - أصبحت هي الظواهر السائدة في النص ، أو هي نفسها النص السائد . ولم تعد النصوص المعاصرة ، والنصوص التي لائق بالآ إلى معيار «الترايط» المفترض ، والنصوص التي تخلط بطريقة معقدة تدعى بين اللغات والأساليب والمعارف واللهجات الاجتماعية ، ولم تعد النصوص غير المعصنة تنظيما دقيقا ، لم يعد كل ذلك شذوذا يوضع بحرص في إطار نص معظم ومنطقي . بل صارت هي النص نفسه (١٧)

وليس معنى هذا أن النص غير الكلاسيكي unorthodox نص حال من الفكاهة (١٨) فليست هذه هي الحقيقة ، فهناك - برغم ذلك - شكل من الفكاهة يستق في النص غير الكلاسيكي ، شكل يختلف عن ذلك الذي وصفاه هابسبي . ويربط الخلاف هنا ارتباطا وثيقا بالخلاف الذي ناقشاه حول تنظيم النص . وتتضمن فكاهة النص غير الكلاسيكي - في أبسط أشكالها - نوعا من العبث بقواعد النص الكلاسيكي وقوانينه وطريقته في تناول . وقد يستعرض النص غير الكلاسيكي - مثلا - وسائل النص الكلاسيكي ، ولكنه يجردها من هدفها التقليدي ، وتكون النتيجة نصا رائدا بشكل كوميدي ، أى نصا يثير توقعات معينة من أجل إجهادها ، نصا يثبت لاجدواه بطريقة كوميدية رقيقة . ويمكن للوصف - مثلا - أن يكون مصدرا للفكاهة إذا جاور النص غير الكلاسيكي حدود الوصف التقليدية (التي يقرها النص

الكلاسيكي) ودمر معايره . ومن هذه الزاوية يقوم الوصف العرصى غير المقصود بدور كوميدي في معظم القصص غير الكلاسيكية ، من شتيرويه Sterne إلى أن روب جريه Robbe Grillet . وقد أشار جيرار جيت Gerard Genette إلى أن أكثر وظائف الوصف أهمية في النص الكلاسيكي يمكن أن تكون الوظيفة «المرمية التوضيحية في نفس الوقت» - (١٩) ويؤكد جيت أن تطور أشكال النص - وقد مال (على الأقل حتى بداية القرن العشرين) إلى تدعيم سبادة لقصة - وقد قد الوصف - دون أدنى شك - أهميته الدرامية التي كانت له . (٢٠) ويعطي النص غير الكلاسيكي - من جهة أخرى - «الوظيفة الوصفية» أسبقية من حيث العرض للمشهدى - كما يقول جيت عن روايات روب جريه . (٢١) وبذلك يتحرر الوصف - من طبعه - «نقص» (٢٢) ، وتكون النتيجة هي الفكاهة ، إذ يدرك القارئ هذا التحول في الاهتمام ، وإعادة صياغة الأوليات المنطقية ، بوصفها اضطرابا وشذوذا كوميديا عن المعيار الذي قام من الناحية التقليدية بدور التنظيم والتسويق والفعالية والمعنوية .

وبصدق نفس القول - لو أردنا مثالا آخر - على أسلوب معالجة النص غير الكلاسيكي للتقاييد التي تحكم النص الكلاسيكي نفسه ، والتي تحكم تنظيمه التتالي . وقد يقدم النص غير الكلاسيكي سلسلة من الخدع القصصية على أساس تطويرها ، ثم يراجع عن تحقيق هذا التطوير ، وتحرم الأحداث نتيجة لذلك من نتائجها القصصية ، وتكون النتيجة - كما يقول فيكتور شلوفسكي Victor Shlovsky «انكشاف أمر الخدعة» (٢٣) ، وصحفا للتقاييد القصصية بوصفها مجرد تقاييد ، وعدا خدعة نفس انتماج القارئ في الموقف الذي وردت فيه . وقد تكون المنقلة بين الأحداث القصصية (مقصود في روية شتيرويه المسماة تريسترام شاندي Tristram Shandy ، وفي روايات ويكيت ونابوكوف Nabokov) غير متقنة أو بطيئة أو صعبة أو بدل في تحقيقها جهد فكاهي ، أو صارت بطريقة غير متقنة ، سواء عن طريق التكرير أو الحذف أو الاختصار . وقد تكون نهايات الأحداث القصصية قد صممت ودرجت بطريقة كلاسيكية ، وذلك فقط من أجل تفصيل أهميتها ، والمردة إلى الموضوع الأصلي ، أو من أجل إضاعة تفاصيل لا أهمية لها ، وقد يحرق النص غير الكلاسيكي أيضا تقاييد البعد التأويلي بشكل كوميدي . وما يطلق عليه بارت في كتابه S/Z اسم «اللعرا enigma» - مثلا - قد يقدمه النص غير الكلاسيكي من أجل تجاهله . وقد يقل شأن هذا اللغز - القوة المحركة في النص الكلاسيكي - في النص غير الكلاسيكي ، وينحول إلى مجرد زينة ، وتلك مشكله نحتاج إلى الدرس ، وقد تصح مع مرور الوقت عبثا كوميديا

هذه مجرد أمثلة قليلة لأعماط الفكاهة التي يمكن إدراكها في النص

غير الكلاسيكي ، إنها فكاهة تتطلب منا اصرافا بإمكانية وجود نوع من القصد عميل في الواقع إلى إنكاره ، واعترافا بنصوص تبدو أنها على وشك أداء وظائف تقليدية ، ولكنها في الحقيقة تعجم عن أدائها . إن إعادة ترتيب عناصر القصة التقليدية ، أو بعثتها ، يجعل منها حشوا ، ويحولها إلى اضطراب كوميدي ، ويفقد النص أي معنى . غير أننا يمكن الآن أن نتساءل - في هذه المرحلة من نقاشنا - عما إذا كنا نصف حقا نوعا من الفكاهة يختلف بصفة جوهرية عن ذلك النوع الذي سبق أن ناقشناه . وقد يبدو أن الفارئ الذي يضحك النص غير الكلاسيكي ما يزال يضحك من نوع من الحديث الناذ ، ويمكن الفارق في أن الحديث الذي يضحك منه الفارئ الآن هو حديث النص نفسه ، بعد أن كان - في النص الكلاسيكي - حديثا للشخصية داخل النص . ألا نقوم آثار التقاليد الكلاسيكية - التي ماتزال واضحة في النص غير الكلاسيكي - بدور يكون أساسا للمقارنة ، ومعيارا للحكم ، خصوصا إذا كانت مجرد شاهد يذكرنا بالسق الذي نحل عنه النص غير الكلاسيكي . بشكل صريح ؟ ومن الممكن القول بأننا نضحك من نصوص توصف بأنها دحيلة وغير فعالة في أدائها

من المؤكد إذن أن النص غير الكلاسيكي يكون كالمخرج لمداته ووعيا لمداته ، إنه يشد انتباهنا إلى أدبته الخاصة بوجوده اللغوي الخاص بوصفه حقيقة صبة . ويعرض علينا النص غير الكلاسيكي لتعرف على الطبيعة التي صارت تقليدية للنص نفسه ، أو التعرف على كتابته وقرائه . وقد يبدو ذلك كله دليلا على التعقيد المتعدد في النص الكلاسيكي . عبرانه يمكن القول - من زاوية أخرى - إن الوعي الأدبي الداني يثير الضحك بوصفه - قبل كل شيء - نوعا من الإضغاف أو الأسرار الكوميدي

وبقدم كوستر Koestler وصفا «للتأثير الكوميدي للوعي الداني» يبدو أنها بالدلالة ، ويتطابق مع بعض توصيفاتنا السابقة لعمليات التي يؤديها النص غير الكلاسيكي . يقول : «حين نحارس مهارة عركها جيدا فيجب أن تعمل الأعضاء بآلية ومعممة ، ويجب أن يكون هناك أي وعي بتركيز الانتباه ... وفي اللحظة التي يركز فيها انتباهنا على وظيفة جبرية - عادة ما تكون آلية - تتحلل الأنسجة ، وينعطل التشغيل ، ويصبح الأداء مشلولا .. » (٢٤) أليس ضحكنا من النص غير الكلاسيكي ضحكا من نص قريب من هذا النوع من الشلل . حيث لا تعمل الأجزاء كما كانت «بعمومية وتلقائية» ؟ . ويمكن القول - استنادا إلى هوبر - أن النص غير الكلاسيكي ما يزال يشابه النص الكلاسيكي . وذلك حين يصعدنا في موضع «نغوي» لسحر من خلاله من «العجز»

غير أن النص غير الكلاسيكي لا يصعدنا خضعة في هذا الموضع إنه يقدم إلينا دائما - عن طريق الشك الذي ينصبه لنا في عملية

السرد - مواقف كهذه التي تشعنا بالتعقيد ؟ غير أنه يفعل ذلك فقط من أجل إراحتنا بها . وإذا كان النص الكلاسيكي يمحنا موقف التعقيد من خلال السرد السائد ، فليس ثمة مرد سائد في النص غير الكلاسيكي ؛ ليس ثمة مرد سائد يستطيع على أساسه أن ينظم وتنسق المعايير المختلفة التي يتكون منها النص . ولذلك تصبح قراءة هذا النص شاقة وإشكالية . ربما أمكن الإشارة إلى احتمالات انمى ووحدة العمل ، عبر أن المعنى والوحدة يتلاقان في نصين محيرين في النص غير الكلاسيكي . وكما يجبرنا معنى النص يجبرنا كذلك أي موقف محدد في علاقته بالنص يوجد أمسا دائما مواجهين بمعصلة كيف نقرأ النص . إن ضحكنا - كما يقول سولر Sotlers في مناقشته للوثريون Laureamont - «علامة على ضعف مكاننا المنطقية» . (٢٥)

إننا نضحك لأننا «غير قادرين على إدراك منطق بعض العبارات المعقولة» (٢٦) وغير قادرين على إدراك منطق النص نفسه . والنسب وراء ذلك أننا لانعرف في هذه الحالة كيف نقرأ . ونتيجة لذلك يصبح نحن موضوع ضحكنا بطريقة من النادر حدوثها في النص الكلاسيكي . وكلما أمكن أن يبدو النص غير الكلاسيكي عبثيا ومناويا للعقل ، كان ذلك في الواقع تأكيدا لانتفاء أي موضع «للتعقيد» يمكن لنا أن نسحر من خلاله . ونحن نضحك من هذا فإننا - أيضا - نضحك من أنفسنا

ولكننا نضحك أيضا - بطبيعة الحال - من التقاليد التي يصعدنا النص غير الكلاسيكي موضع الاستهزاء ، ويبحث بها ويمزقها ؛ نضحك من المعايير - معايير النص الكلاسيكي في سياق النص الذي وردت فيه ، تلك المعايير التي تعد استجابة لهذا السياق . من هذا المنطلق يثير النص غير الكلاسيكي ضحكنا هجرما ؛ ذلك أنه يسحر من أهم المتجزات ذات القيمة في حضارتنا ، التي تعد أداة من أهم أدواتها وقد يقدم النص غير الكلاسيكي - في جانب منه - تمثيلا كوميديا لابتذالية بعض المهارات القصصية الأساسية الشائعة وحداها ، ويعرضها على أساس أنها مجرد جبل بلاهية ، مسكرا شعافيتها وأصلتها التقليدية . ولأن النص يرفض توظيفها ويعمرها من القيام بتأثيرها ، فإنه يتركها خالية من معانيها المعروفة ، ويحط من قيمتها بشكل كوميدي ، لتتحول إلى مجرد ربة شكلية . وبعد النص متحه في نوع من الفكاهة وصعة جويانا كولر Jonathan Culler بأنه يحاوي للسحرة Metaironic «سحر فكاهة نجمل سياقها بشكل الرواية لانفاصيل عاتق» . (٢٧) ولا يبدو النص الكلاسيكي نفسه - عن طريق أداء العمليات التقليدية بشكل غير ملائم أو عن طريق وضعها في سياق غير ملائم - مجرد نص مضحك بشكل كوميدي ، بل إنه أيضا يحاكي الطبيعة الثابتة غير القابلة للتغير لهذه العمليات ويسحر منها ، ويسحر من الروايات التي تظهر فيها تلك العمليات ثابتة هكذا لا تخضع للتغيير . وعن مبدأ في الضحك حين ندرك عدم وجود مبدأ ثابت بأحد السرد القصصى حقا له شكلا ميبا

التأثير الذي يثنى عموماً اللغة بوصفها نظاماً دالاً. وبعد هذان الطرفان وما يحدث بينهما من تجاذب وتنافر أمر ضروري ، فليست الثقافة دأبها أمراً مثيراً ، وليس تدميرها كذلك بالأمر المثير للشوة ، بل المثير للشوة حق هو الفاصل بين الثقافة وبين تدميرها ، هو تلك المعجزة وذلك الصدمع بين الثقافة وبين تدميرها .^(٢٩) وطبقاً لما يقوله بارت فالسعادة (أو الشوة) التي نكتشفها في النص عبر الكلاسيكي (نص الشوة) هي محصلة «لإزدواجيته» وموقعه عبر المحدد بوصفه (معجزة) ونقطة التقاء بين الثقافة وتقيصها وتكسر الشوة في ذلك التوتر المتناقص بين التقليد والتخريب ، بين النظام والعرضي ، بين اللغة ونصمت . هذه بدقة هي حالة الصلح الذي يثيره النص عبر الكلاسيكي ، وهو الصلح الذي يعد في حقيقته أحد جوانب الشوة كما يقول بارت منه بشكل عرضي . إنه ليس مجرد صلح من شدود أو انحراف ، وليس كذلك مجرد صلح من ثابت أو معياري ، إنه صلح يقع في منطقة نائية . حيث يظهر للغيار والانحراف دائماً وبمختلطات ، وحيث يكف كلاهما عن الوجود ومع ذلك يتحتم وجودهما . ومن المثير للسخرية أنه على الرغم من أن التقليد والمعايير تبسطات اعتباطية ، فإننا لا يمكن أن نستغنى عنها . ونحن على وجه الدقة نصلح على النص عبر الكلاسيكي لأن الوعي بهذا التناقض يتحددنا ، إنه الصلح الذي وصفه جاك فريدي Jacques Derida بأنه يطلق «على أساس من الإنكار المطلق للشيء» ، للشيء الذي يظل على الرغم من ذلك محتملاً وضرورياً ، ولا يقع في منطقة السلب الكامل.^(٣٠)

وتم وصف رائع لنوع الصلح الذي يثيره النص عبر الكلاسيكي ، وذلك في مقدمة كتاب ميشيل فوكو Michel Foucault «تسلي الأشياء» The Order of Things . ويبدأ فوكو كتابه بالاصراف بأن :

فكرة هذا الكتاب قد نشأت خلال قراءة فقرة من بورجز Borges وبعث من الصلح الذي بدد - خلال قراءتي - كل معالم أفكاره / أفكارنا ... وهذه الفقرة تنقل عن «دائرة معارف هببة» ، ورد فيها أن الحيوانات تنقسم إلى : (أ) حيوانات يمتلكها الإمبراطور (ب) حيوانات معطرة (ج) حيوانات أليفة (د) خنازير ماصة (هـ) السموانات (حيوانات حرافية) (و) حيوانات حرافية (ز) كلاب قش (ح) حيوانات تقع ضمن التصنيف الخلد (ط) حيوانات مسعورة (ي) حيوانات لا يمكن حصرها (ك) حيوانات تقاد من ديل جميل جدا مصوع من شعر الخيال (ل) إلى آخره (م) حيوانات كسرت الآن طريق الماء

وإذا كان هناك عدد هائل لاحتمالات تنظيم السرد ، فإن النص الكلاسيكي يحجب عنا هذه الحقيقة ، راعياً شعاراً افتراضياً مؤداه أن التجانس بين أحراره يمثل قاعدة مطلقة (وذلك انعكاس لقوانين واقع لا محتمل التعبير) . وبمعجزة النص عبر الكلاسيكي بالإدراك الكوميدي لاعداد ضرورة التجانس الذي يقص عليه ويبدده ، ولانعدام ضرورة العناصر التي يربحها ويعيد ترتيبها . ومن طريق تفكيك القص بوصفه نظاماً لا يكشف النص عبر الكلاسيكي عن الطبيعة الاعباطية لذلك النظام . وبدهش - من ثم - لدرجة الصلح على تبسطات النص الكلاسيكي . وعلى افتراضاته الساذجة عن التمدد القصصى واللغة ، وعن العام الذي يعتمد عليه النص الكلاسيكي ويواريه .

من الواضح إذن أن الكوميديا في النص عبر الكلاسيكي من نوع معقد فهي انحراف كوميدي عن المعايير ، وهي أيضاً قسم لهذه المعايير ومحاكمة لها . إنها كوميديا تثير الصلح من سرد منحرف ، شبيه بذلك لسرد الذي يدعمه النص الكلاسيكي . ولما لم يكن ثمة سرد سائد في نص الكلاسيكي يحمل سمّة التفوق والامتياز ، فليس هناك حايطة بين الفارئ وانحرافات السرد ؛ وليس هناك أيضاً ما يجمع من الصلح الذي يحرمه النص الكلاسيكي في المعتاد ، وذلك الصلح الذي يبرر مقدمات النص الكلاسيكي الأساسية ويفسدها . وبعد ذلك نصلح - في جانب منه - صلحاً من أنفسنا كقراءة ، كما سبقت الإشارة ، غير أنه بعد أيضاً صلحاً من المؤلف (على مفهوم المؤلف وعلى سلطته) . إنه صلح من النص ومن مكانه كحقيقة فنية ثقافية ، ومن كونه وعاء لمعلومات ، وصالح من التفويج والمغزى ذاتها . إن ذلك الصلح - في جانب منه - صلح من أشياء متنوعة ، ولكنه - في جانب آخر ، وإلى حد ما بفصل الحجاب الأول - صلح من لاشئ إطلاقاً . إنه صلح مصدره احتلاط للمعايير الذي أشار إليه كوستر ولكنه - على عكس الصلح الذي يثيره النص الكلاسيكي - صلح لا يتنصر فيه معيار سائد على حساب معايير أخرى .

وبصر بارت في كتابه «متعة النص» The pleasure of the text على أن الشوة rapture التي يقدمها النص عبر الكلاسيكي (أو نص الشوة) Text of bliss لا يمكن أن تساوى النعمة التي تقدمها الثقافة الكلاسيكية . غير أن هذه الشوة - كما يقول - ليست مجرد استمتاع بتدمير هذه الثقافة . ويقرر فيها كذب عن ذي صناد خاصة أن ثمة «طرفين متعادين قد ألدعها نص الشوة» طرف تقليدي مصدق مطيع (حيث يجب أن تستخدم اللغة بطريقة مشروعة متفق عليها كما أقرها الاستخدام المدرسي ، وأقرها الاستخدام الأدبي والتماعي) وطرف آخر عمل متحرك (قابل لأي التواءات وانحرافات) وهذا الطرف الآخر ليس إلا التأثير اللغوي ، أي

(ن) حيوانات تبدو مثل الطيور منذ زمن بعيد جدا . و عجائب هذا التصييف يكون الشيء الذي نفهمه في وضعية واحدة . والذي يقدم في الخرافات على أنه سحر غريب لسق فكري آخر . من تحديدنا نحن ، ومن الاستحالة المطلقة ن نعتقد ذلك .^(٣١)

يقول هوكر إن نص بورجرز حشد محتلط من أشياء متاعدة ويحتوي عددا هائلا من الأساق الممكنة التي تتناثر متأنفة - دون قانون أو هدية - في بعد اللانفاس (أو الشذوذ والفوضى) ^(٣٢) ، حيث «تقرب الأشياء وتوضع وتنظم في مواقع مختلفة ومتاعدة إلى المدى الذي يستحيل معه أن نحدد لها مكانا أو موقعا مشتركا يستوعبها جميعا» .^(٣٣) وما يصدق على هذا المثال يصدق بالمثل - مع بعض التحوير الضروري - على روايات العملاق وبانتا جروويل Gargantua and Pantagruel وأوليس Ulysses وفيجاس ويلك Finnegan's Wake وريستام شاندي Tristram Shandy وجمال المؤمنين بالقضاء Jacques the Fatalist ويصدق أيضا على روايات روبرت جرييه وديجت Dinget ، فلدينا على وجه الدقة - في كل هذه الحالات - نص يتحدى بتعدد مواقفه وتنوعها حدود النص التقليدي ويجاوزها وكما يقرر هوكر فإن هذا النص يهر كل الآفاق المألوفة لفكرته ويترك كل حدود تمثلاتنا للعالم ، وافتراضاتنا على قدرة اللغة على تمثيل هذا العالم . إن البعد الذي يسيطر على هذه النصوص هو بعد «الشذوذ» ، ذلك أنها نحيلنا دائما - وبشكل ملحل - إلى عدد هائل من الأشكال الممكنة لنظام ، وهي أشكال بدلتا مطلقا على أنها متعارضة ، يواعد منطق النص الكلاسيكي بها ويفرقها على أساس أنها أشكال متنافسة ومتعارضة . ومن هنا تكون صعوبة قراءة النص غير الكلاسيكي ، وتكون صعوبة إدراك معناه والاستحالة المطلقة في اعتقاد ذلك . إننا في الواقع نستسلم للصحك لأننا محاصرون بين استحالتي الاستحالة الأولى استحالة نقل الأساق المحددة للرواية التقليدية بوصفها ملوحة للحقيقة والواقع ، والاستحالة الثابتة هي استحالة أن نفكر في الحقيقة «في يوم» بها إلبنا النص غير الكلاسيكي ، أو استحالة إدراك الواقع بدي يشير إليه . وهناك دائما في تمثلاتنا للواقع كثير من الجوانب التي يستبعدنا من الواقع أكثر مما يحيط بها . ويعودنا النص غير الكلاسيكي على كوميديتنا الشائقة ، وعلى الاستحالة الكوميديية لواقعية شاملة . أو لأي واقعية على الإطلاق

لقد ميرنا - إيد - بين نوعين من النصوص : ووعين من القصص ، وبين نوعين من الفكاهة فيها . نوع يوجد في النص الكلاسيكي ، ويستقي عن التضاد القائم بين السرد المسطر والسرد المنحرف أو الشاذ ، والنوع الآخر يوجد في النص غير الكلاسيكي حيث

تتقن الفكاهة من السرد داخل النص نفسه . وقد لاحظنا - مع ذلك - أن كوميديية النص غير الكلاسيكي تعتمد - في جانبها على الأقل - على علاقة هذا النص بالنص الكلاسيكي . وليس الأمر هنا أمر جديد للعناصر التقليدية ، أو أمر إعادة ترتيبها في النص غير الكلاسيكي ، فانص يفترض قارئا محدودا بقوانين النص الكلاسيكي ، ومحملا بتوقعات اكتسبها ، ويمكن للنص غير الكلاسيكي أن يخفيها ويدهمها . ومن هذا المطلق تتأثر استجبات لنص غير الكلاسيكي بعامل تاريخي (هو طبيعة الحدائق التاريخية للتجارب الحديثة في القصة والحقيقة أنه على الرغم من هذه التجارب فإن تقاليد النص الكلاسيكي مازال هي التقاليد السائدة في السيطرة على معظم القصص في مجتمعنا) . ومن المحتمل ألا يكون قراء المستقبل قادرين على اكتشاف الفكاهة في نص غير الكلاسيكي ، وهو احتمال قد يقع نتيجة للتعود المتزايد على طبيعته ، وتزايد تعلم قراءه ، ومن المحتمل أيضا أن يكون الأمر على العكس من ذلك . ويجب التسليم بأن إبداع النص غير الكلاسيكي ونفقيه عيليتان مازالان تتان في ظل وجود النص الكلاسيكي . وقد فرض الوجود الأكيد للنص الكلاسيكي - من بعض الجوانب - على النص غير الكلاسيكي طبيعته ، وفرض طرق قراءته . كما فرض عليه أنواع الصلح التي جعلها ممكنة .

ولكن إذا كان الأمر كذلك ، فيمكن لنا أن نتساءل عما إذا كان العكس أيضا صحيحا ، وما إذا كان النص الكلاسيكي لم يلازمه بإصرار - خلال تطوره - شبح السرد الجامع الشاذ الذي حاول التخلص منه والسخرية منه . ألم يلازمه ذلك الشبح بدوره حقيقة ويسخر منه ؟ أليس معارضتنا الواضحة - القائمة على التمييز - لنص الكلاسيكي في النص غير الكلاسيكي معارضة متناهية السداجة ؟ وغلب من التأمل نصل إلى أن هذه هي الحقيقة ، هي إطار تاريخ نص الكلاسيكي بعد ظهور بعض الروايات في القرن الثامن عشر - مثل «ريستام شاندي» ، «لشيرة» ، «جمال المؤمنين بالقضاء» ، «ديدرو» - ديلا على مدى اقتراب تقاليد القصص التقليدي من أن يسيطر عليها - على وجه التحديد - على الكوميديا التي كانت على وشك الظهور ، ذلك النمط الذي يعتمد على الفوضى والتنوع . ولاحتاج إلى العودة إلى رابليه Rabelais أو إلى النصوص الحديثة لاكتشاف مداخل من سرد القصص غريبة إلى درجة بعيدة عن النص الكلاسيكي . ويمكننا أن نجد هذه المداخل حتى في مخرات ثبات النص الكلاسيكي واستقراره . بوصفه الشكل المسيطر والسائد من أشكال القصص . وكندة شتيه للرحلة الماطلية A Sentimental Journey وديدرو للراهبة The Nun يدل معجده على مدى ما يمكن أن يكون عليه لخط انفصل بين التقليدية والابتداعية من دقة . وتظهر بشكل متباعد - حتى حينما يعبر النص الكلاسيكي مبادئه وسطرته - روايات تحكم أسسه .

ما - يبدو نوعاً معيناً ، وفي صوره آخر يبدو نوعاً آخر . وهناك كثير من اللامع غير الكلاسيكية مطمورة في نص ظوهر الكلاسيكي . وهذه اللامع تهدد أحياناً بالقضاء على مبرر وجود الرواية ذاتها

وعن الأمر يصدق على رواية النفوس المتية ، وهناك من ناحية التذكير الدقيق واعتماد على التفاصيل ، والتذكير القوي عن الجميع الذي يرتبط في أذهانتنا عادة بأنواع معينة من النصوص الكلاسيكية . وهناك من ناحية أخرى السرد الدخيل - الذي يشبه السرد في رواية شلدي - الذي يحرف إلى العرص ، ممكناً أي معنى للرباط . إنها قصة هربة كوميدية ، عجيبة كالتشخيصات التي تعرضها ومن اللامع للانباء - مع ذلك - أن هذه القصة ربما تنجح - عن طريق جذب تباها في الطريقة الغريبة التي تؤدي بها وظائفها (أو تحقق في ذاتها) - إلى انتزاعنا من واقع تلك الشخصيات التي يكون قصد الرواية الأساسي - على العكس من ذلك - هو إقناعنا بها ونحن مرة أخرى إزاء نص مشطر ، نص منظم ، نص كلاسيكي تنحدره التفرعات الدائبة ونفسي عليه

والأمر مع دون كيشوته أكثر من ذلك وضوحاً وبروراً . وفي مناقشة السابقة لدون كيشوته اعتبرنا مجرد نموذج للنص الكلاسيكي ، ويمكن بالطبع قراءتها على هذا الأساس كما فعل أوبرياخ . غير أن النقد المعاصر حول سرفانتس⁽³⁴⁾ جعلنا على وعي بالخواص الأخرى لروايته ، مثل التساؤل الفكاهي للتكرار عن مكانة القصص بشكل عام ، ومكانة هذه الرواية بوصفها قصة بشكل خاص ، ومثل الاستعراض الهللي التقليديتها ، ولطبيعتها التأملية الدائبة ، ومثل السخرية من وجودها بناء قائماً على محاكيات داخل محاكيات . وثم مجال فسيح هنا - أيضاً - لدراسة التناقضات الكوميدية لما يستلزمه النص عن نفسه وعما يقوم به . ودراسة الإلحاح المستمر تعليقاً على السرد باعتباره - بالضرورة - عملية اختيار واستبعاد والواقع أن رواية دون كيشوته مشيرة من حيث تمفدها بوصفها رواية تمثل الواقعية تمثيلاً دقيقاً . وبوصفها رواية تمكس - في نفس الوقت - وعياً بحقيقتنا ودعاً ، ذلك أنه تروح بين التقليدية والابتداعية وتقيم مطلقاً الخاصة (باعتبارها نصاً كلاسيكياً) فقط من أجل أن نحاورها ونفهم عيها . وفي Robert Alter « فإن أعظم مثيرات الشخصية أو الحدث روعه نحمل في داخلها الشحنة الناعمة الزمنية لتقيصها الساحر »⁽³⁵⁾

وعلى ذلك فالنص الكلاسيكي العظيم والأصيل - لدى بعد مصداقاً لكل ما يأتي بعده - هو في الواقع نص متحرك ، مردد وعامص في حقيقته ولا يستقر النص الكلاسيكي - حتى في بداياته - على أي نوع من السرد الثابت يقوم بتعبيره في القرن الثامن عشر ، ويعبره دائماً بشكل هائل في عصرنا الراهن . وغالباً فإن الفارق بين النص الكلاسيكي والنص غير الكلاسيكي ، والفارق بين نوعي الفكاهة اللذين يسعد

ونص تقاينه موضع التساؤل . ويتداخل السرد الشاذ لتحرف - الذي يحاول النص الكلاسيكي أن يقاومه بالصحك منه - في أنواع مختلفة من النصوص . مولداً شكلاً خاصاً من أشكال الضحك أكثر تدميراً

وربما كان أكثر من ذلك أهمية أن تبدو في بعض النصوص الكلاسيكية آثار لسرد شاذ محرف يهدد - في لحظات معينة - بالقضاء على هذه النصوص من داخلها ، تهدد بالقضاء على معناها ومعناها . ونهدد بالتقادم بدور فكاهي يفرض دعائم هذه النصوص . وتعل هذا يصدق على الروايات العاصية والرومانسية بصفة خاصة ، حيث تكون درجة التحرر من قيود الواقعية ومن الصديق نفسها مسألة تقليدية ويمكن أن يؤدي هذا التحرر من الواقعية إلى ظهور الغريب والشاذ ولعجب في العلاقات الدالة ، كما تظهر في العالم الذي تدل عليه . وهذا القول يصح - أيضاً - كل الصحة على رواية كريستام شاندي ويس من الصعب أن نجد أمثلة أخرى في روايات رجل الإحساس

The man of Feeling وقلمه أو لرائسته

The Castle of Otranto وموني ديك Moby Dick

وقصص إدجار آلن بو وفي ذات الوثائق الأبيضا

The Woman in White . في كل هذه النصوص جوانب من

الصعف متأثرة . يبدو السرد القصص معها على نواحيه أي يصبح متاخر سميات وخصائص ، ويبدو ضائعاً بطريقة مركبة ، وفائقاً لخصم بطريقة كوميدية ، وعاجزاً عن أداء وظائفه بطريقة مضطربة . ونلج أحياناً - وراء المنظر الهادي للنص الكلاسيكي المعاصر - اضطراباً أو صعباً رائداً يتحدى هذا الشكل بطريقة واضحة .

وتكون المسألة أشد وضوحاً - مع ذلك - حين نجد في بعض النصوص الكلاسيكية ذات الطابع التقليدي جداً - مثل مدام بوفاري Madam Bovary والنفوس المتية Dead Souls

ودون كيشوته - دليلاً على ذلك النوع من الصعف والشذوذ . وقد لفت جوانان كولر انتباهنا إلى الطريقة التي يسخرها ظوهر من نوع الروايات التي يكتبها ، حيث يسخر مما يقوم به في كل من مدام بوفاري والبرية العاطفية A Sentimental Education داخل هذه

الروايات نفسها .⁽³⁶⁾ ويتناول النص العلوييرى بطريقة فكاهية عن حياته . وأحياناً يسعد حتى عن قيمته . وأحياناً يسعد بشكل خاص عن العميات الأساسية جداً في النص الكلاسيكي وعلى الرغم من ذلك تكون آثار الشذوذ والانحراف في نصوص ظوهر نادرة . أو غير بارزة تماماً ، الأمر الذي يؤكد تصبف روايتي ظوهر في إطار أعمال الواقعية العظيمة ، والكلاسيكية الحقيقية والذي يصعب الآن هو ما يمكن أن يطلق عليه النص ذا الوجهين ؛ وهو نص تكمن فكاهيته الهدامة خلف واجهته التقليدية وتلوح بها ولا يمي هذا فقط أن النص يعي أشياء مختلفة لقراء مختلفين ، بل يعي أيضاً أن النص - في صوره

في حالة لا فعالية ضياعنا لأن يكون معهودا - موجودا جنبا إلى جنب - طريقة متعارضة - مع الصلح المتولد من داخل هذا الغامض والمفضل ومع ذلك فقد يقزو السرد للتحرف النص الكلاسيكي بطريقة كوميدية بالرغم من سخرية النص منه. ومن الددر أن يوجد نص كلاسيكي أو نص غير كلاسيكي بطريقة قاصرة وحاسمة، ومن النادر أيضا - بناء على ذلك - أن يغيب أي من رمي الصلح الدهرن وصفتها من أي رواية عابا كاملا.

سها، ليس واصحا إلى هذه الدرجة التي أبرزناها فيها سبق. وقد نصبت الرواية منذ بداياتها الأولى - كما لاحظت جوليا كريستيفا Julia Kristeva - بدور اللارواية. (٣٧) وتجدر الإشارة إلى أن النقد المعاصر حول النص الكلاسيكي قد انتهى إلى اكتشاف وجود تحولات وتفتتات وأحاطة تحويرية - داخل هذا النص - تدو ألفة به ولصيقة به بدرجة أساسية. وهناك دائما داخل الرواية ككل تعارض بين الواضح والمفضل، بين المفهوم والغامض. و سبق لصلحك - الذي من طريقه يبقى النص الكلاسيكي الغامض والمفضل

هوامش

(الصلاق وداكتيرول) ويتحدد النص غير الكلاسيكي - بصفة عامة - بأنه النص الذي يتحرف في جوانبه الأساسية عن معايير النص التقليدية. غير أن هناك فروقا في الترجمة - درجة الانحراف - إذ إن بعض الروايات التجريبية تعد أكثر تقليدية بشكل جوهري من غيرها؛ ويظل فوكار ورجينا وولف - مثلا - من أشد المفضلين للمفهوم القصة التصويرية، وعلى ذلك تعد رواياتها في أساسها أقل قدرنا على التحدي من روايات روب جريه. وقد طرأت في هذه المقالة أن تشير بكثرة إلى ما أعتمدته نماذج للنص غير الكلاسيكي

(١٩) Gérard Genette, 'Frontières du Récit,' Figures II, Paris, Seuil, 1969, p. 98-9. Translation mine.

Id., (٢٢)

Id., p. 99. (٢١)

Id., (٢٢)

Victor Shklovsky, Sur la Théorie de la Prose, (trans. Guy Verret), Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, p. 211. English translation mine.

Kerouac, op. cit., p. 77. (٢١)

Sollers, op. cit., p. 271. Translation mine. (٢٥)

Id., (٢٦)

Jonathan Culler, Flaubert: The Uses of Uncertainty, London, Elek, 1974, p. 200-1. (٢٧)

Id., p. 201. (٢٨)

Barthes, The Pleasure of the Text, p. 6-7. (٢٩)

Jacques Derrida, Writing and Difference, (trans. A. Bass), London, Routledge and Kegan Paul, 1978, p. 256. (٣٠)

Michel Foucault, The Order of Things, (translated from the French), London, Tavistock, 1974 p. XV (٣١)

Id., p. XVII. (٣٢)

Id., (٣٣)

Culler, op. cit. (٣٤)

Marthe Robert, L'Ancien et Le Nouveau: du Don Quichotte à Kafka, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1963; and Robert Alter, Partial Magic: the Novel as a Self-Conscious Genre, Berkeley, University of California Press, 1975. (٣٥)

Alter, Op. cit., p. 25. (٣٦)

Julia Kristeva, Le Texte du Roman, Mouton, The Hague, 1970, p. 1754. (٣٧)

George Meredith, An Essay on Comedy, London, Constable, 1913, p. 81-2. (١)

Id., p. 88. (٢)

Id., p. 90-1. (٣)

Id., p. 91. (٤)

Id., p. 92. (٥)

Id., p. 93-94. (٦)

Roland Barthes, The Pleasure of the Text (trans. R. Miller), New York, Hill and Wang, 1975, p. 3. (٧)

Philippe Sollers, Logiques, Paris, Seuil, 1968, p. 228. Translation (٨)

Henri Bergson, Le Rire, Paris, Alcan, 1916, p. 27. Translation mine. (٩)

(١٠) لا يحتاج هنا إلى أكثر من مراجعة لجناس ذلك Flannery O'Connor إلى مقياس يحدد به الفرق بين النص الكلاسيكي ونوع النص غير الكلاسيكي الذي ستعرض له بعد ذلك

Erich Auerbach, Mimesis, (trans. W. Rieu), New York, Doubleday, 1957, p. 305. (١١)

Sigmund Freud, Jokes and their Relation to the Unconscious, (trans. J. Strachey), L. London, Hogarth Press, 1960, p. 193. (١٢)

Barthes, S/Z, Paris, Seuil, 1970, p. 167. Translation mine. (١٣)

Id., p. 163. (١٤)

Arthur Koestler, The Act of Creation, London, Pan, 1970, p. 36. (١٥)

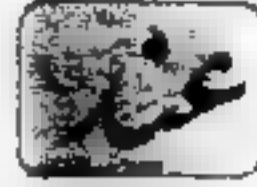
Id., p. 38. (١٦)

(١٧) راجع أوبراغ عن الأسلوب والسرد في رواية الصلاق وداكتيرول. (المصدر السابق، رقم ١١) ص ٢٤٤

(١٨) في الصلة بين النص الكلاسيكي والنص غير الكلاسيكي، أنتاج مير بارث بين النص الكلاسيكي والنص المحدود في كتابه S/Z، وأنتاج كذلك تفرقه بين «نص اللعبة» و «نص النشوة» في كتابه «نص النص» [انظر رقم ٧] وهناك رغم ذلك أسباب وانسجة لعدم مناسبة ياروت في مصطلحاته، فالنص المحدود قد يوصى أن المقصود فقط هو الرواية متعددة (أو اللارواية) في فرنسا. ومصطلح «نص النشوة» له مغزى في سياق الكتاب الذي ورد فيه، لكنه ليس ملائما هنا. ولهذا استقرت الكتابة عن «النص غير الكلاسيكي»، وأصحب به التصوص الحديثة في مؤلفه التصوص التقليدية، ولكن أيضا أهدف إلى أن يتصور هذا التعريف بعض التصوص التي ظهرت في القرن التاسع عشر (مثل رواية تريستام شاندي) وبعض الأعمال القصصية التي كتبت قبل ظهور الرواية

مفهوم العمارة الروائية

مارسيل بروست



□ حامد طاهر

لم يحدث لكاتب فرنسي أن استحوذ على اهتمام النقاد ومزجي الأدب مثلما حدث لمارسيل بروست (١٨٧١ - ١٩٢٢). ويمكن القول باطمئنان إن الدراسات التي خصصت لحياة بروست وأعماله تتجاوز في كارتها وتنوعها كل ما كتب عن روائي فرنسي آخر. ومع ذلك، لبدأ بروست الأدبية تدعو للتأمل، فقد نشر الجزء الأول من روايته الشهيرة «بحثنا عن الزمن المفقود»^(١) على نطقه الخاصة، بعد أن رفضها الناشر. ومن ناحية أخرى، فإن حوالى ثلثي الرواية الواقعة في سبعة أجزاء لم يُنشر إلا بعد وفاة المؤلف. ولم ينسب النقاد لأهمية عمل بروست إلا في سنة ١٩٢٠، أي قبل وفاة الكاتب بعامين فقط^(٢).

وعلى الرغم من أن بروست نفسه ألف في شبابه كتابا بعنوان «هند سانت ييف»^(٣) *Contre Sainte-Beuve*، عدله بنفس نظرية ييف التي تلعب إلى أن تصير أعمال الكاتب لا بد أن يعتمد على أحداث حياته الخاصة، فإن حياة بروست تلقى كثيرا من الضوء على أعماله، بل إنها تفسر تلك الطفرة المفاجئة التي أحدثتها في المجال الروائي.

نشأ بروست في وسط أرستقراطي، كان يترنح في نهاية القرن الماضي، وبداية القرن العشرين. وقد أصيب منذ الصغر بمرض الربو، الذي فرض عليه ضربا من العزلة النسبية. وفي سن الأربعين، أي حوالى سنة ١٩٠٩، حُكِمَ عليه بأن ينزل تماما عن انعام، وبخصوصا عندما أصبحت حياته لا تتحلى من ضوء النهار.. وهكذا تقوقع بروست على نفسه، محاولا لجزار ماضيه، وإحياء ما غيى من لحظات رالمة ولكن أى اكتشاف عظيم أنجز؟! لقد تعمق القلب الإنسان واستطاع أن يكشف عن أشواقه، وأكاديبه، ومتاهاته، وبيله.. كذلك تعمق بروست الحب الحسى، منذ الأحاسيس الأولى لدى الطفل، حتى جميع الرذيلة. وبدون أن يتوه أبدا في التجريد، راح يغير باقتدار عما يحدث غالبا للناس ولكنهم لا يستطيعون أبدا التعبير عنه (ما أكثر العواطف التي تهرب من اللغة^(٤)). ثم هو شاعر كبير في أعماقه، يحس في أن يروى في دائرة العمل الأدبي ما كان مقصورا من قبله على مجال الفلسفة (فكرة الزمن وارتباطها بالحياة الداعية للإنسان).

في ذلك الوقت، أدرك النقاد أن تحولا جنونيا قد تم في مجال العمل الروائي، ليس على مستوى فرنسا فحسب، بل في العالم كله فقد هز أسلوب بروست الحديد للمفهوم الكلاسيكي للرواية، القائم على السرد، والحبكة، وبناء الشخصيات (الذي يمثله بلزاك). أما المفهوم الجديد الذي أتى به بروست فإنه يقوم على الاستبطان الداعل لأدق مشاعر النفس، ورصد حركة العواطف، وانعكاساتها على الجوارح، وتأثير الأشياء الخارجية عليها، ووجود العمل الخادعة، بالإضافة إلى محاولة الإمساك بنبوءات الذكريات المتلاشية، والتقيب المستمر عما في الأحاسيس، وإعادة نسجها من جديد..

نظل رواية «بحثنا عن الزمن المفقود» أهم أعمال بروست^(٥). وهي رواية صباهية تقع في سبعة أجزاء يمكن، ترجمة أجزائها وفقا للترتيب الزمني على النحو التالي:

- ١ - من جانب سوان (سنة ١٩١٣).
- ٢ - في ظل شجيرات في عصر الزهور (١٩١٨).
- ٣ - جانب جبرمات (١٩٢٠ - ٢١).
- ٤ - سدوم وجومور (١٩٢١ - ٢٢).
- ٥ - السجينة (١٩٢٣).
- ٦ - ألبرتين المصحة (١٩٢٥).
- ٧ - عودة الزمن للمفقود (١٩٢٧).



وقبل أن ندخل في قلب المعمار الفني لرواية بروست « بحثنا عن الزمن المفقود » يصبح أن نسجل الآتي : يكاد يستحيل تلخيص الرواية ، ليس فقط لأن « التلخيص - كما يشيع - يفسد العمل الأدبي (حيث إننا هنا في مجال دراسة وتحليل) ، بل لأن تلك الرواية ليست رواية أحداث وشخصيات ، إنها رواية ذاتية ، تبدأ من « الأناء الروائي » مروراً بالأحداث والشخصيات المختلفة التي تؤثر فيه وتنعكس عليه ، وتنتهي به كذلك . وكما قيل بحق إن رواية بروست لا تكسب قيمتها الأدبية من مصورها ، بمقدار ما تكسبها من شكلها وبنائها .

لقد عدت رواية بروست إحدى قمم الأدب العالمي في العصر الحديث . ومع ذلك فإن الحياة التي رسمها الراوي - على مدى تلك الأجزاء السبعة المذكورة من قبل - تبدو سادجة للغاية : حياة طفل ، مدلل بالفرقة ، يعتقد الصحة الجيدة ، ويشغف بالاطلاع واللوحات ، كما يقضي المجمع الرافق في باريس ، في مطلع هذا القرن ، ولا تكاد اهتماماته الأخرى تخرج عن الزيارات ، وجلسات الشاي ، والاستقبالات ، وعندما تدهسه روح المعامرة إلى مغادرة باريس فإنه يغادرها إلى أماكن قريبة ، وإلى بعض المدن الصغيرة على الشاطئ ولم يُبعد قليلاً حتى فيليب في إيطاليا إلا مرة واحدة . وبسبب ضعف صحته ، يتركز حوله اهتمام المحيطين به - جدته ، وأمه . والمرتبة معجور ، التي كانت بحق أمة لنزواته العيانية . وترغمه صحته الضعيفة على الإقامة مرات عدة في المستشفيات ، حيث يحلم بحمل الأم ، والتفكير ، والانتظار . ثم يأتي الحب ، ولكنه حب تسمم بالغيرة ، فجاء أقرب الفتيات إلى قلبه : أليزتين ، تلك الجميلة التي ترصده في البداية ، لكنها تعود لتحسن استقباله فيما بعد . وعندما يكتشف ، ذات يوم ، أنها ذات طبيعة أنثوية تجاه بنات جنسها ، يقرر أن يتزوجها ، حتى يشفيها من رديتها تلك ! وتتشب في أعماقه حرب تسم بالحب ، فلا يستطيع أن يجمع حبيبته من الحرب . ثم يشرق بالهجر ، فيبحث عنها بلا طائل ، حتى يعلم ذات يوم أنها ماتت ، لينتهي كل شيء بالسيان (أليس كل شيء حاصصاً للزمن !) . لكن في الفترة التي يكون فيها بطل الرواية أشد ما يكون اختلاطاً بالإناس ، يدرك أن حبه الوحيد إنما هو للكتابة . وكان منطقاً في ذلك أنه إذا كان الزمن يطوى كل شيء ، فلا بد أن يوجد شيء ما يملأ من قبضته ، وهو العمل الفني ، الذي يمكن أن يتم بطابع الخلود .

هذا هو المصون بكل بساطة . ونحن لا نكر أننا في أثناء ذلك نبتق بكثير من الشخصيات التي رسمها ببراعة ، وبعض الأحداث التي جرى وضعها بدقة ، لكننا نظل - على الرغم من كل ذلك - معنيين من جو الرواية التقليدية ، ذات البداية والنهاية ، ذات الشخصية والحادث والحبكة ، ذات الدقة المقاطعة والمذهب الواضح

كانت الزاوية التي اختارها بروست لموقعه الروائي رواية جديدة تماماً وهي تتمثل فيما يمكن أن نطلق عليه : تكتيك استخدام الذاكرة . وسرعان ما نقول : إن بروست لا يقيم أي وزن للكلمة الذاكرة بالمعنى المادي المألوف ، الذي تشير به إليها بوصفها الملاحظة لأفكارنا ، وإنما يقصد بها الذاكرة العاطفية أو الوجدانية ، أي المنطقة التي تخزن

شئى ضروب الوجدانات والذكريات العاطفية والانفعالات النفسية الدقيقة (مثال : ذكرى ألم فيزيقي هو عودة ذلك الألم نفسه بصورة حسنة) . وهكذا فإن هذه الذاكرة هي التي يمكنها أن تعيد الحياة للأشياء الماضية ، التي قد ظن أنها تلاشت من حياتنا .

لكن استخدام الذاكرة على هذا النحو ، لا يكون وحده لامتداد عمل فني . إنه أشبه بالور المعاجي أو الإشراف Illumination الذي تحدث عنه الصوفية ، والذي ينبثق فجأة في النفس ، ويكون تلاشيه أحياناً بعسر سرعة وروده . لذلك كان لابد من احتذره بالتحليل العقلي ، كما يفضل الذهب بالنار . وهذا لأن بروست يريد أن يكون كل شيء واضحاً ، ظاهراً ، دون حوصس

في هذا التحليل العقلي ، يتم تأمل الرؤية التي شجعت عن تجربة الوجدانية السابقة . ومعنى تأملها لا يمد كثيراً عن تحديداتها ، أو بالأحرى إعادة خلقها ، وهنا تأتي مرحلة التعبير عن تلك المعطيات ، في بناء ملامح ، ولغة متساوية .

وهكذا فإن الرؤية الفنية تتميز لدى بروست في مراحل ثلاث . الذاكرة الوجدانية ، والتحليل العقلي ، ثم التعبير . وهذا معناه أنه لا توجد أدنى صلة بين هذه العملية الفنية المعقدة واسترسال الإنسان العادي في أحلام يفظته الخفاضة ، التي يسرّج فيها ماضيه ، ويحلم بمستقبله وما أشبه تحزن بروست في هذا الصدد سحرة الصوف . وما تشتمل حبه من عناصر روحية ، وتأملية ، وتعبيرية

ويصرح بروست بأن « الكتاب » بالسنة إليه يمثل « كلا حياً ، tout vivant » . وهو لا يقصد بذلك كتاباً يعبه المؤلف ما ، وإنما يعني كل كتب المؤلف ، بل إنه يذهب إلى حد القول بأنه لا يجد بين الكتب المختلفة لمؤلف ما اختلافاً كبيراً .^(٣)

للتأثرة جميعا بعضها إلى بعض . وإذا جاز لنا أن نحدد هذا المحيط لقلنا إنه «الأنثى» البروستي ، الذي يدرك برعي حاد خطوات الزمن وهي تدوس في طريقها كل شيء ، سواء في داخله هو ، أو فيما حوله من البشر ، في أثناء حمل استقبال لدى الكوتيسية دي جيرمات ، وبينما الراوي جالس وسط مجموعة الأصدقاء القدامى ، يسمع لأحاديثهم ، ويتابع حركاتهم ، إذا به يكشف أنهم جميعا قد شاحوا ، وأن رهور أعمارهم قد دبلت ، وأهم أصبحوا من الموت قاب قوسين أو أدنى . إذن كيف الخلاص ؟ - إنه يتمثل في ممارسة العمل الفني المرتبط بالخلود . أو - بعبارة أخرى - في الرؤية الداخلية للإنسان . ومحاولة إحياء ما به من لحظات سعيدة . وكانت رحلة طويلة . كلمته الكثير ، لكنه فيها باقتناع ، مكوناً من مشاهداته مادةً لكتاب .

ويمكن القول بأن رواية «مخاض عن الزمن المفقود» تعد من الأعمال التي يمكن مصورها في شكلها . والعنوان نفسه يدل على ذلك . إنها عبارة عن خروج الإنسان في رحلة للبحث عن ذاته ، تلك الذات المتأثرة قطعا ، والتي تتأثر على قصة الزمن ، ونسبها من سبطه ، كذلك فإنها بمثابة حج متبايعين ، يسافر فيه الإنسان ليجد الراحة ، ويظرف بلحظات سعادته الضائعة

وبما يؤكد وحدة الرواية أن المؤلف قد وجد من خلالها موضوعه الأساسي : لحظات الوعي المفقودة من الإنسان ، ومحاولة إيجادها مرة أخرى . لذلك فإنه لم يفقد قط هذا الاتجاه ، وظل محافظا عليه ، وسمى بكل الوسائل المصيبة لتعبيقه . النهضة واللغة ، والحركة ، والموسوعات ، والزخارف ، والتدرج ، وتعدد وجهات النظر

يقول جورج بيمويه G. Pironé إن عالم بروتست يتسع في دوائر ، من كل الجهات ، وفي نفس الوقت . وهو يتعمق ، ويبلغ جهات الأفق الأربع حول راو لا يتحرك ، بل يبدو غير قادر على قيادة ذلك السيل المهر من الذكريات أوابقائه . لكن هذا العالم أيضا هو بمثابة صحبه ، حيث يبدأ في مشاهدة العالم من خلال بوابه الضيقة ، وعندما تفتح الأبواب ، واحداً بعد الآخر ، يتحسن السحن ويتسع ، لكنه يظل سحبا .

ومع ذلك ، هي الحجرة الأخيرة ، تفتح نافذة صريحة ، ليس على بانوراما بعيدة ، بل على العالم الداخلي الذي يحمله كل منا في أعماقه .^(١١)

ليست بداية الرواية بذات أهمية لدى بروتست . وهو في هذا التلميح وفي الأرميه Mallarmé ، الذي يرى أن الصدفة - التي تلعب دوراً أساسياً في العمل الأدبي - هي التي تمنح دائم فكرتها الخاصة بها ، مؤكدة أو رافضة ، لأنها تختوي على اللامعقون L'absurde . وقد بدأ بروتست غير عالم بما سيؤدي إليه «مخاض» ، لكنه ظل - على الرغم من العظمة ، والمتانة ، والسمحيات - ممسكا بالحيط في يده ، ذلك الحيط الذي غفل له ذات يوم في صورة حلس intuition وقاده إلى أن يلتصق - كالمطيس - بذكرياته للتأثرة وأحاسيسه ، ويحاول أن يجمعها في عمار محدود للعالم

ولكن يكون الكتاب حيا ، لا بد أن يضم بطابع عضوي ، أي تتناسق كل جرتية فيه مع ما يسبقها وما يليها من ناحية ، ومع المجموع كله من ناحية أخرى . وهذا يعني أن تسري في خلال العمل كله وحدة ثابتة . ومن المعلوم أن هذه الوحدة لا تبدو من أول وهلة ، على نحو ما يحدث أن يدخل إنسان ، لأول مرة ، كاتدرائية (والتشبيه هنا لبروست) فيتوقف أمام جمال النوافذ الزجاجية ، وتتأق الأعمدة ، ويمكن المديح ، ومساحة الفضة ، قبل أن يدرك أن هذا كله يمثل كلاً متكاملًا . وأنه قد أصيب إليه كثير من التحسينات خلال عصور متعاقبة

وهنا نبرر لدى بروتست فكرة مهمة للغاية ، وهي فكرة أن يشيد المهندس بناء ، ثم يأخذ - فيها بعد - في محو آثار الصنعة منه ، حتى يظهر للناس أنها كأنه عمل عضوي . وإذا فنعن هنا أمام نوع من إضفاء الخطأ ، وليس شيئا . يقول بروتست لأندريه جيد A. Gide . «لقد كرست كل جهودي لبناء كتابي ، ثم بعد ذلك مباشرة ، فنت بإزالة كل الآثار المزعجة ، للتبقي من عملية البناء» .^(١٢)

ويرد بروتست على بول سوداي P. Souday ، الذي قال عن روايته إنها «عديمة» ، قائلا : «إن آخر فصل من آخر جزء كتب مباشرة عقب أول فصل من أول جزء ، وكل ما بين الفصلين كتب بعد ذلك» .^(١٣) وإذا فنعن هنا أمام نفس الموقف الذي يحدث في عملية الكشف العلمي ، أو الاختراع : حدس مفاجئ ، يسطع نوره في داخل الإنسان فيكشف له الأشياء دفعة واحدة . ثم تأتي بعد ذلك التصيلات من تلقاء نفسها ليأخذ كل منها مكانه في البناء المفترض .^(١٤)

وعندما يحاول بروتست أن يفسر لرطير Riviere معمار حبه ، يقول : «وبما أنه بناء ، فإنه يخترى بالضرورة على ككل ، وأصعدة . وفي المسافة التي تضع بين كل عمودين ، يمكن أن أقوم بنقش زخارف غاية في الدقة» .^(١٥)

وفي محاولة تصوير مجمل البناء الروائي لدى بروتست ، يقترح جورج كاتاري G. Cattari أن يعد الجزء الأول كله من السابعة «من جانب سوان» بمثابة الافتتاحية في العمل الموسيقي ، أما ما يُعنى المكان ، هما الجزءان الثاني والثالث «في ظل قيات في همر الزهور» و«جانب جيرمات» .. وأما بالنسبة إلى الزمان ، سيد الرواية كلها ، فإنه يشيع في باقي الأجزاء ، بوصفه نوعا من التصور المسبق للعهد القديم (التوراة) ، حيث توجد العلاقة بين مارسيل وأليزيتي طابع الشد وسحب ، وحيث يتكرر الحب ، ثم يمتز ، ثم يعود مرة أخرى بين شارل سوان ، وأوديت .^(١٦)

ونواقع أن بروتست في نهاية الجزء السابع «عودة الزمن المفقود» يؤكد أنه قد اتبع نحواً من الخطأ الخفية ، التي نحرص - بالكشف عنها في النهاية - قدرا من النظام على مجموع الرواية ، وتظهرها متدرجة حتى التوحيح الأخير .

هناك إذن غيبط أصلي يمتد ، على طول الرواية ، ليربط الأجزاء

وهكذا جعل الفرض على التاريخ. وبدلاً من أن «يقص» الروائي، فإنه «يطلع» الآخرين على مآلديه. كذلك فإن بروسيت يلجأ في روايته الناتج الزمني بالمفهوم التقليدي للرواية، ويحصر عمله حيث لا «تصير» عن المعنى الغامض أو الخفي لحواشي الوجود، وكل ما عليه هو أن يستثير فقط الأعياق النائمة، ويحسّ بضربة القوة، ويتناقص حول القوة، ويتحسس ما هو عريض في داخلنا... هذا يتخلص الكاتب - كما يرى ما لارمي - من عجزه، لينتد في صيرورة عمله الفني (١).

وقد ثبت تاريخياً أن بروسيت كان شديد الإعجاب بدانتي، صاحب «الكوميديا الإلهية» (١١) وإذا كان الشاعر الإيطالي العظيم قد أقام عمله حسب خطة صارمة (ثلاثة أجزاء)، يحتوي كل منها على ٣٣ شبيداً، وفي كل شبيد عدد يكاد يكون موحداً - بالإضافة إلى نشيد ختامي، لكني يصر إلى مائة شبيد) فإن الروائي الفرنسي الممجب به، يحس مثل هذه الخطة في التقسيم (سبعة أجزاء)، تحتوي على ١٥ جزءاً) تتعدد عناصر الديكور. لقد كان بروسيت يدرك جيداً أن عملاً مثل عمله يحتاج إلى معيار رمزي، ولتخطيط محكم، لا تظهر - للوهلة الأولى - عناصر الصعقة فيه.

ومع ذلك، فمن الممكن جداً، وبدون أدنى تعسف، أن تقوم مقارنة بين عمل دانتي وبروسيت: ألم يكن بروسيت «هو أيضاً» شاعراً، وبطلاً قام ببحثه الكبير عبر دوائر المعانيات، وجهامة المدن الملعونة، ثم عبر مطهر العبرة، وجد نفسه يتقاد إلى جنة الزمن الكالحة؟! وأيضا فإننا نجد لدى كل من بروسيت ودانتي، أن التركيز ينصب على الوحدة الدلالية أكثر مما ينصب على الدعامات التكبيكية للعمل الروائي.

ومن المهم أيضاً أن كلا الرجلين قد وضع في كتاب واحد، حياته كلها، وأحلامه كلها، بعد أن عرف كيف يحول أفكاره إلى حلم دائم،

• هوامش

(١) هذه هي الترجمة التي فصلتها لمتروا الرواية. فالتصغير العربي «محا» عن... يكاد يكون مسارباً كما نلاحظه الفرنسي *A la recherche*، الذي يعني الاستمرار، وعدم التوقف في حين أن ترجمته الدلالية بالبحث عن... يحسد للمعنى، ويحسد ما كنا ننتظر حول هذه النقطة مقالنا بعنوان «مسألة الزمن عند مارسيل بروسيت» - مجلة البيان الكويتية عدد ١٤٦ - العدد ١٦٤ - نوفمبر ١٩٧٩

(٢) ترك بروسيت مجموعة مخطوطات، ومراسلات، ومراجعات إلى الفرنسية، حينما أن شيرعنا إلى أمهها، بعد ترجمة عناوينها الملائمة والآيات (وقد ورد مراراً في الموسوعة العربية الميسرة، مادة «بروسيت» على النحو التالي «الأفراح والفرح» - معارضة ومعارضة - جان سانسويل - عدد سانت بيتر

(٣) G. Caillet, Marcel Proust, P. 81 - Paris 1938
وقد اعتدلت بصورة أساسية في دراستها هذه على هذا الكتاب.

(٤) Correspondance Générale III, 308, Paris 1930-36.

(٥) Marcel Proust, Paris 1927, P. 43

(٦) انظر د. محمود قاسم، الخيال عند يحيى الدين بن عربي

وأن يستخلص من ذكريات الطفولة الحميلة مروراً لاسمحى.

وأخيراً فإن كلا الرجلين قد قصد إلى أن يمجج عمله دلالات متعددة على مستويات مختلفة. ولها يتعلق بروسيت، فإنه كان قد أراد أن يجعل لروايته اسماً باطنياً - بالمعنى الفلسفي للكلمة - لايم تفسيره إلا في نهاية العمل نفسه. (١٢)

لقد أنشأ بروسيت فئة في شكل نظام مطلق، ولم يتم شيئاً أكثر من أن يجترح بروايته، حيث يجد فيها ذاته، ويوه فيها معاً. وقد كان مؤلف الرواية وطلها وشاعدها، ذلك الذي يقول «أنا»، هو بروسيت نفسه. وهو عندما يحدث حبيته أليزيين فإنما يتحدث نفسه مشامبا وحده، ومحاولاً في الوقت نفسه أن يجعل من ذاته اثنين!

ومن الحق أن يقال إن بروسيت كان يترك «البيكروغوب» لشخصيات إنسانية أخرى، ذات تعبير مختلف، ومتناقض، لكنها في هذه الحالة أيضاً تكون مع صوته الداخلي. والواقع أن شخصيات بروسيت تقف في منتصف الطريق بين شخصيات وليم جيمس، وشخصيات غرايز كامكا (١٣)، فولوجانيا المتعاقبة تقترب من الصيغة السلية لدى الأول تارة، ومن النفس اليائس لدى الآخر تارة ثانية.

لقد لاحق حب الموسيقى والمعار بروسيت، حتى في خطوات يومه الخاطف. وقد اعترف هو نفسه بأنه كثيراً ما كان يسمع في أحلامه هناك، أو يرى كاندراية. ولا شك في أن قارئ روايته «بحثاً عن الزمن المفقود» تدعشه كثرة التوصلات التي ترتبط بتلك الأماكن المعيارية التي رارها وهو صغير، والتي استمر لها في نفسه أبليج الأثر

ويعترف بروسيت بأن للندن التي وصفتها في روايته (كومباري، بالييك، دونسير، باريس، جنيسيا) ليست إلا «أزمة تحولت إلى أماكن»، وهو يوصينا بالأبحاث عنها في الأدلس، لأنها وبهده الإبداع الروحي، الذي يمثل لدى بروسيت الشكل الوحيد للطفقة الإنسانية التي لا يشوب نتائجها أدنى قدر من العث.

Correspondance Générale III, 308. (٧)

Caillet, Marcel Proust, P. 83 (٨)

Les Chemins de M. Proust, P. 98 Neuchâtel, 1956. (٩)

Caillet, P. 93. (١٠)

(١١) في سنة ١٨٤١، عاد دى بيلوى من إيطاليا، وتحدث كثيراً مع بلزاك حول الكوميديا الإلهية لدانتي. ومن هذه الأحاديث، استلهم بلزاك صواب كتابه «الوحدة انسانية» والكوميديا الإنسانية. وسرور أن بروسيت كان قارئاً شغوفاً لهذا انظر Louis de Robert, Comment abrita M. Proust, Paris 1925, P. 37.

Caillet, P. 96. (١٢)

(١٣) انظر الدراسة القيمة التي كتبها أليكس كامى حول أعمال كاندكا، وأنها رواية القصص، والتي قنا بترجمة بعنوان «الأمل والفلاستقولي في أعمال كاندكا» - البيان الكويتية من



المنقول

في قصصه

مؤلفات المنقول مشورة في أجزاء ثمانية مقالات نجدها مع بعض القصص القصيرة في أجزاء «الطرائف الثلاثة» ، ومجموعة قصص قصيرة في «العبرات» وأربع قصص طويلة هي «ماجدولين» و«الشاعر» و«في سبيل الناج» و«الفضيلة» .

هذه القصص تنقسم إلى قصص مترجمة وأخرى «موصوعة» ، كما يسميها المؤلف نفسه . القصص التي ألفها المنقول ، بعضها خيالي ، يذهب كاتبها أنها حلم جاءه في المنام ، والآخر يصفه علينا المؤلف بأنه حقيقة واقعة ، عاش كاتبها نفس تجربتها قبل أن يسرد علينا تفاصيل أحداثها . إذن للمؤلف موجود في هذه الكتابات ، لا يصفه كاتبها فحسب ، يملك بالقلم ويحدث قارئه بكل ما له المكتوب ، ولكن بصفته كذلك واحداً من الشخصيات الروائية ، له دوره في تحريك الأحداث . يحدث إلينا المؤلف في هذه القصص التي لعب فيها دور شاهد العيان والراوى القاص ، وكأنه يواجهنا مباشرة ، نحن القراء ، بكلمته التي تخط وتعود ، ولا تبلى من سردها هذه الأحداث المعية إرشاد جمهوره الفسك إلى الطرق الصواب .

ليلى عنان

وعلى أساس هذا الاختلاف النوعي نستطيع تصبف قصص المنقول في مجموعتين : القصص التي تدور أحداثها أمام عين مؤلفها . في عالمنا المصري المعاصر له ، والقصص المترجمة ، التي تدور أحداثها في بلاد غريبة ، مثل فرنسا أو الولايات المتحدة .

هناك إذن قصص «موصوعة» ، كما يسميها المنقول نفسه في مجموعة العبرات ، تقف فيها شخصية المؤلف حائلاً بيننا وبين شخصياتها ، وكثيراً ما يطمس صوت هذه الشخصية المتحدثة على سائر الأصوات ، وقصص «مترجمة» لا صوت له فيها ، ولكننا نعرف - مع ذلك - أنه حاصر ، لأنه هو وسيتنا الوحيدة للوصول إلى ذلك العالم الغريب عنا بكل معاني الكلمة ، فالترجمة تعني أن هناك مرجحاً وقد نكون شخصية الراوى في هذه القصص لا صوت لها ولا وجود ، ولكن بظلي للترجم حاصراً بلغة العربية التي تتيح للقارئ معرفة ذلك

وقد كتب المنقول مقالاته بنفس القلم الواحظ الذي حكى به قصص شباب مصري حاصر المؤلف جميعه ، قصصها علينا لتكون درساً سترشد بحكمته . ولكنه عندما ترجم قصص المرام العربي وقتها ، استلهم القصة الواقعية العربية حيادها الفاضل ، واحتج من أنظار القراء ، وكأنه لا وجود للمؤلف في هذه القصص ، التي بدت وكأنها سرد لواقع لا يحتاج حتى إلى من يقدمه . والعجيب أن المنقول ، الذي أصّر على إثبات ذاته في كل قصصه «الموصوعة» ، قد أحفل - في ترجماته للقصص القصيرة - بشخصية الراوى حتى وإن كان لها حضور في النص الأصلي . هذا ما يفانينا في قصص «الشهداء» و«مذكرات موهبت» مثلاً ، كأنه يتخلص من الراوى الذي تفرضه عليه صيغة «المقدمات» العربية القديمة ، إذا تعامل مع نص غربي فتدور أحداثه في أوروبا ، وكأنه يبنى أن تكون له أدنى علاقة بها غير صفة المترجم .

تحوّلت خطبة النفس وتبرّكه للدين إلى اتهام طويل ، بصريح به العاشق ، وينتد به بدين يحرم متعة الحياة والتقاء الأحباء ، في محاضرة طويلة تشتمل صفتين ونصف صفحة ، في حين أن القصة كلها ، بكل أحداثها ، لا تتعدى الثلاث عشرة صفحة ! والكاهن في قصة المنظوطي ، لا يرد على الشاب ولا يبرئ الدين من كل ما اتهمه به هذا الشاب في ثورته وحزنه البالغ على وفاة حبيبته . بل أكثر من هذا ، لا يرد عليه عندما يقول له بعد دقائق « اعمر في ذبي ... » لا يقول له إنه أخطأ ، وأن موت الفتاة جاء نتيجة جهلها وجهل أمها بالدين ، لأن الدين يرى من هذا التعت المعى القاتل على نحو ما نقرأ في القصة الأصلية . وهكذا يصل قارئ قصة المنظوطي إلى النتيجة المكينة تماماً لما يصل إليه قارئ القصة الأصلية لـ « شاتوبريان » . وقد حمل المنظوطي المذهب الكاثوليكي للدين المسيحي ما هو يرى منه .

والقصة ثمانية قصة « آخر آل بني سراج » ، لـ « شاتوبريان » الفرنسي أيضاً ، وهي تحكى عن عودة أمير عربي إلى نسيانها بعد أن خرج العرب منها . وينتق هذا الفن بمثابة من بنات الحكام المسيحيين المحدد للبلاد . ولا تعرف هذه البينة حقيقة أمر العارس إلا بعد أن تقع في عرايه ، فيحاول كل منها جاهداً اجتذاب الآخر إلى دينه ، وكل منها لا يرضى بحسبه حياة وطنه . ثم يترك كل منها الآخر يائساً حتى لا يكون سبباً في خيانة حبيبته لدينه وعشيرته . وتتحول هذه المسألة في قلم المنظوطي إلى قصة « الذكري » ، حيث ينشئ أحد النبلاء بالقراس المرنى « سويته » دوراً بتحرير السبيبة الأسبانية على ترك دينها ، كيف يصح على القارس المسلم ، ويسبق أمام محاكم لتفتيش حيث يطالب بالتخلي عن دينه . « مطر العصب في دماغ (الأمير) » ، وصرخ صرخة دوت بها أرجاء القعدة وقال ... ما أراد له المنظوطي ضد المساواة ! وقد أراد له المنظوطي أن يموت أيضاً بسيف جلاديه . وتظهر الكيسة ظالة في حكمها هذا ، كما رأيناها ظالة في اللطافة بعنصرية البطلة في قصة « الشهداء » . وكانت خطبة الأمير المسلم صيغة عنف خطبة العاشق في قصة « الشهداء » .

وقد طرأ هذا التعبير نفسه على دور الكيسة ورجائها في قصة « بول والمرجبي » ، هبها يرى قسا طياً يلعب دوراً لا يكاد يذكر في حياة بطاها عند « برنارد آن دي سان بيير » ، المؤلف الأصل للقصة . لكن هذا نفس يتحول في ترجمة المنظوطي إلى رجل قاسى القلب ، لا يسعه إلا إرضاء العجور الثرية التي تبعد فرجيني عن أهلها وحبيبها . وأيضاً فإن يقوم باندور الرئيسي في التأثير على أم مرجبي ، التي تنساق وراء بريق مال ، وترسل ابنتها إلى فرنسا ، محطمة بهذا السمر قلب شابين عرفا نعم حب الطاهر ورعها في الحياة الدنيا الزائفة . وتكون النتيجة حرمان بول من حبيبته لأنها تموت وهي في طريق العودة إليه ، بعد أن أصرت على نرواج منه .

ومن هذه الأمثلة الثلاثة يتضح أن المنظوطي المرحوم كان يغير من النص الأصل في ترجمته كلها عرض لقس ، فكان يحمله أكثر مما يحمل في الأحداث الأصلية . وأكثر من ذلك فإنه يخلق له الدور الشرير خلف رواية « آخر آل بني سراج » لا تتجوى أصلاً على أي إشارة إلى محاكم التفتيش أو القساوسة .

ولكن هذا الهجوم وهذا الادعاء على رجاء الدين المسيحي ، ليس القاسم المشترك الوحيد بين بعض القصص المترجمة وبعضها ، فدرستنا هذه القصص - التي أشرنا إليها من قبل - قد جعلتنا نتوصل أيضاً إلى الكشف عن نمط واحد لعلاقات الشخصيات بعضها ببعض ، ودرسم واحد لميكمل يحتم على كل قصة أن تتبع نفس طريقة السرد للأحداث .

ويمكننا بلورة هذه الأحداث في النقاط التالية :

- طفلان يتحباان في عالم الطفولة البريئة ، وكأنها أخوان .
- يقع المخطور عند سن البلوغ ، فتتحول العاطفة إلى رغبة يكون الزواج هو الحل الوحيد لها .
- يطرد الشاب من هذه الجنة وكأنه آدم عليه السلام ، وقد حلت عليه لعنة الله كما هو معروف في الدين المسيحي . وليس هذا مجرد تعبير مجازي ولكنه - على وجه التحديد - ما يقوله بطل قصة « الينيم » التي تلخص أحداثها ببساطة شديدة كل ما يقع في سائر القصص المترجمة .
- يعرف هذا الشاب وحبيبته الشقاء تارة والأمل تارة أخرى ، حتى يقع الحال الذي يرمي بهما إلى اليأس التام .
- يموت الأبطال لأن الموت وحده يحقق لها حلمها ، إذ يجتمعان في القبر ، بعد أن حرم عليهما الاجتماع في الحياة .

وتختلف الشخصيات والتعاضيل ، وتختلف البيئات بل العصور ، وسرد الأحداث يسير على نفس النمط . حتى وإن اضطر مترجمنا المؤلف إلى كتابة حدث أو اثنين جليدين ، ليكون للقصة المترجمة نفس هذه الديباجة .

وعلى سبيل المثال نطلب الغاية « مرجريت » من عاشق الحديدي « آرمان » أن نسيا عن بعد . فيكون ظاً مثل الآخر . وسأرى هذه الرعدة الحديدي على مظلة قصة « ألكسندر دوماس الابن » . إلا مبرر واحداً ، هو أن يمر العاشقان بمرحلة الحب الطاهر الذي يسبق زويدة الرعدة الحارقة التي تحول جنة البراءة الطفولية إلى جحيم الناصحين الراغبين في الزواج . ولا تكون أمنية « مرجريت » المحبوبة هذه أكثر من سطرين ، ولكنها يفيان بالعرض عند المنظوطي حتى لا يشد أبطال قصته المترجمة « الضحية » عن أبطال قصصه الآخرين .

ويمكننا تلخيص تسلسل الأحداث في صيغة مختلطة . قد تكون أكثر وضوحاً . على الصورة التالية :

- ١ - الحب العفيف في جنة البراءة والطفولة .
- ٢ - شيطان الرعدة الجسدية يظهر عند البلوغ ، فيكون الطرد من الجنة .
- ٣ - الشقاء للعاشقين ، لأن لعنة الله حلت بهما عقاباً على رغبتهما في الزواج .
- ٤ - يأتي الموت حلاً لجميع المشكلات ، « مصداق ينهي » ويتم اللقاء للشهود في القبر ، وقد تحقق عقاب العاشقين بحرمانهما من لقاء الجسدي . ويحقق ما كان يميز الجنة من لقاء روحي لا يعرف لقاء الأجساد ودمسها .

الكيفية السببية

وأول هذه القصص الأربع ، قصة «البنم» ، التي نجد فيها ملخصاً مثالياً للسببية التي حكمت بعد ذلك كل قصصه المترجمة ، سواء كانت هذه القصص أمينة في ثقتها إلى اللغة العربية ، أو ملخصة مثل «مذكرات مغرقت» ، أو مختلطة عن أصلها مثل «الشهداء» .

ولم يتطرق بالدراسة إلى هذه القصص كذلك ، لأنها في الواقع تنتمي إلى القصص المترجمة ، فقصصها الأول مشوش من رواية «مرفعات ودرج» . وبما أنها تنقل بتصرف «بأية صريحة» «رومي» وجوليت» .

بقيت هناك قصتنا «الحجاب» ، و«الهاوية» ، اللتان تقع أحداثهما في مصر ، ولا يعرف لها أصلاً عربياً على الإطلاق . وقد استبعدت بعض ما كتب في النظرات . كما سبق أن استبعدت ما ترجمت وبشر في مقالات هذه المجلدات الثلاثة أكثر من القصص التي تفقد في هذا الإطار وحدة القلم والأسلوب وأية التي تبنيها من مؤلف ، بدرس فكرة بذاتها في مؤلفاته . ومن ثم كان لابد لنا من اختيار محدود للنص الذي نقوم بدراسته . وقد غلبت روح الواعظ ولصحي في هذه الكتب الثلاثة على ما كان «موصوعاً» فيها ، فقصصنا لذلك استبعدنا ، ولو إلى حين . وهي ، على كل حال ، لا تناقض في تعصبها ما توصد إليه من نتائج دراستنا لقصص الميراث

وقد بدت وحدة المؤلفات «المترجمة» جنباً إلى جنب من قصص قصيرة في هذه المجموعة وفي الروايات الأربع المستتفة ، التي عرفت بأسماء مؤلفيها الأصليين . فما الحال بالنسبة للقصص «الموصوعة» ؟ كل القصص المترجمة تدور حول هذا الحب الذي يرفض به المجتمع ثارة ، والأديان ثارة ، والقدر ثارة أخرى ، الوصول إلى «دينه» السعيدة في الزواج ، كأنه المحرم الذي لا ينبغي أن يناله محنوق على وجه الأرض ، لأن السماء بها ثأبها ، هذا المحرم الذي تدور حوله القصص «الموصوعة» التي تقع أحداثها في عصر مؤلفنا ونحت بصره ، إن صدق قوله ؟

تتلخص قصة «الحجاب» في جملتها الأولى : «ذهب فلان إلى أوروبا وما نذكر من أمره شيئاً ، فلبث فيها سبع سنين ثم عاد ، وما بقي له كتاب يعرفه من شيء» . ويبدد المتعلوطي في صفحة كبيرة المنقطع . التعبير الذي طرأ على هذا «الفلان» ، عندما «ذهب يقبض في طاهر» (..) وعاد بقلب ملقى مدحول ، وكانت حياته في أوروبا سبب هذا التطور الحاد في شخصيته .

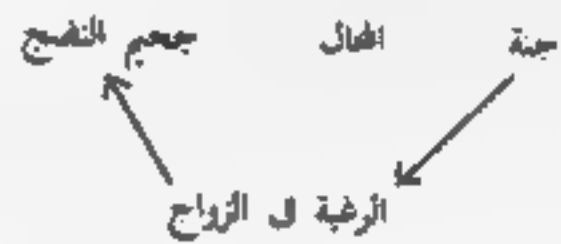
وتتلخص أحداث القصة في أن ذلك الفلان صديق المتعلوطي جاءه يوماً يشكو إليه زوجه التي ترفض خلع الحجاب ، لتكون نموذج التحرر الذي يريد للمرأة المصرية ، مؤكداً : «ليس لي في خيبة» . لا أمل واحد هو أن أعرض عيني عن أفئتيها فلا . أي برضا عن وجهه مرة في هذا البلد . ولكن روحه برضا بـ «حق له مظنة ليكون» . وبـ هادم لهذا البناء القديم الذي وقف منذ دون سعادة الأمة وارتدتها دهر طويلاً . «الحجاب في نظر «فلان» هذا هو الموت والحدود» (..)

(ولم نذكر هنا ما سبق أن أشرنا إليه في دراستنا السابقة ذكرها ، من أن لغة السماء التي تلاحق آدم ، ورخص الرعية الجسدية حتى إن كانت في إطار الزواج إنما يمثلان فكرة مسيحية بل كاثوليكية على وجه التحديد ، فلا علاقة لها بترائنا ، لا المعنى منه ولا الإسلامى)

هذه النقاط تلخص مرة أخرى في معادلة بسيطة جداً ، من خلال تلكلمات صمها التي استعملناها لشرح المعنى الذي نسير عليه كل قصص «الموصوعة» المترجمة :

براءة في أحده — الرعية عند البلوغ — العذاب نتيجة لهذا لاثم — الخلل في الموت

وستصبح فصل عنصرين أساسيين لهذا السلسل .



وقارئ هذه القصص يدرك أنه لا مقر للبلدين قبيحاً من العذاب ، فيها ينبغي أن يكون قانون الطبيعة الأولى ، الذي يحول الطفل والطفلة إلى فتي وشابة لها أحاسيس جسدية واضحة ، فيكون الزواج حل المخرج الطبيعي للمنفق الوحيد لحبها الشديد . ويصرخ بطل قصة «الشهداء» مؤكداً أن هذا هو قانون الطبيعة يعيد الذي يرسنه الله عز وجل هبواته كلها ، فهاذا يحرم عليه وعلى حبيته .

وقد يسأل القارئ المتعلوطي نفسه لماذا حرم على كل أبطال قصصه «المترجمة» هذه النهاية الطبيعية لحبها ؟

أريد من قارئه أن يثور مثلاً جعل بطل قصة «الشهداء» يثور ، مع أن النص الفرنسي لا يتضمن هذه الثورة أصلاً ؟ أم تراها ثورة المتعلوطي نفسه على وصح يراه ظالماً ، ولا يهم له ميمدا ، فيمكن تصويره مراراً كلما رأى القصة تسمح بذلك ؟ وتبدو المشكلة مفتعلة إذا ما قارنا هذه القصص التي تعرض لعشاق معذبين بالقصص «الموصوعة» التي لا تبحث المشكلة الفرامية ، بل تعالج مشكلة مختلفة كل الاختلاف ، حتى ليمجب القارئ لهذا الكاتب الذي لا يرى العرب إلا عاشقاً لا يستطيع الزواج من حبيته ، ولا يرى الشرق إلا زوجاً مصطليها بروحه

إذا نظرنا في الميراث وجدنا أنها مجموعة قصص قصيرة . بعضها مترجم ، ولكن بها أربع قصص «موصوعة» ، آخرها قصة «الحجاب» . وهي ، كما نجتربنا مؤلفها ، «على سن قصة أمريكية سمى . «صراخ القبور» . والمفروض أنها تحكى حلاً للمتلوطي ، يصور فيه الإنسان للإنسان ، ويقع أحداثها في عالم لا وجود له ، مادامت قد وقعت في رؤية «نحن» ولكن جوها العام وأحداثها تذكرنا بالعالم العربي من عصور لوسطي . عندما كانت سلطة رجال الدين في أشد حدة . وهذا فقد دخلها في نطاق القصص المترجمة التي تدور حول . خارج مصر . خصوصاً أنها تشتمل على البنية صمها التي ميرت عنصر مترجمة كلها . وتقع بها نفس الهجوم السام على رجال

وجدى عليه . إلا أن الأمة كانت على باب حطير عظيم من أحطرها ،
تقدم هو أمامها إلى ذلك الحطير وحده . فافتحه . فبات شهيدا ،
فجث هلاكه . إن المخلوطي الراوي يحمي الله على سلامة وطنه من
الخطر العظيم من رفع أصحاب الذي كان يعني - بلا جدال - تحول
المرأة إلى عاهرة تتردد على «بيت رية» - كذا حجتا عنها الحجاب لتلقي
بها إلى الهاوية . وهذا ما غرره الزوج نفسه قبل وفاته حين قال : « نعم ،
إنها فتلتني » وبكى أن الذي وصفت في يدها خمر ربي أعمدته في
صدري . فلا يسأها أحد عن دس .

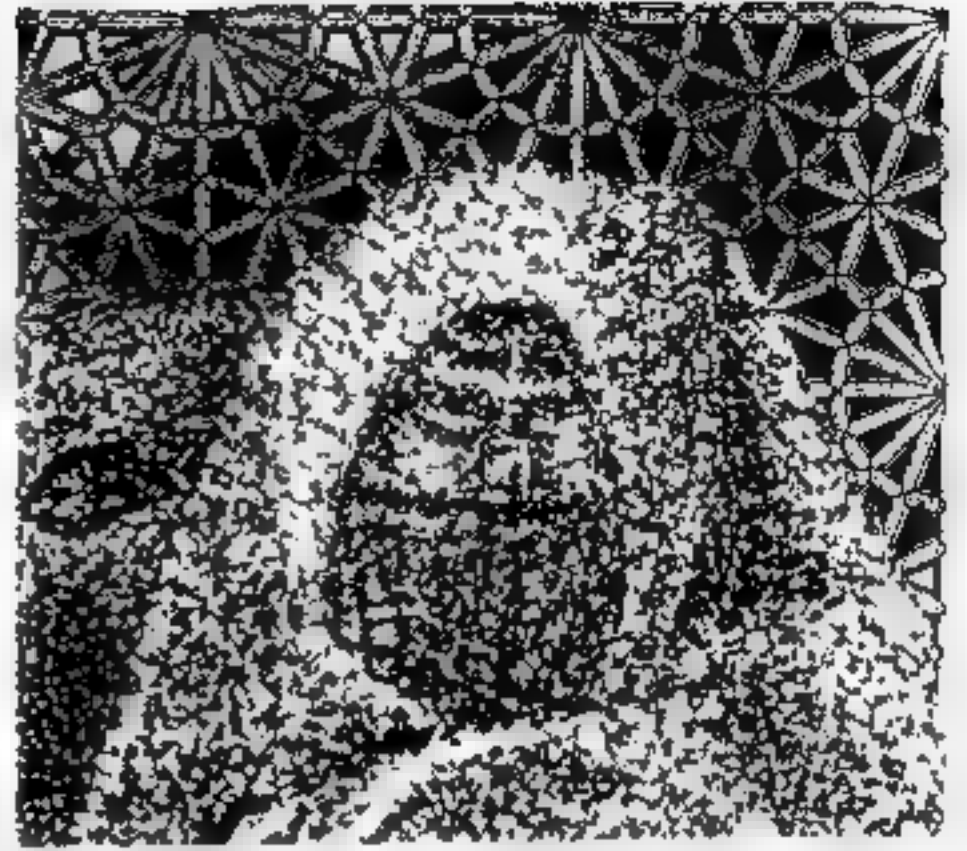
« البت بيتي . وانزوجة روحي . والصديق صديقي . وإن الذي
تحت باب بيتي لصديق إن روحي . فلم يدب بي أحد سوى »

وهذا الهاوية . هو عنوان نوبة قصص المخلوطي «الموصوعة» . في
مجموعة القصص التي يدرسها . وهذه الهاوية يقع فيها «علاء» آخر
من أصدقاء الراوي : كان شابا ممتازا . « لا تحب صورة من صور
الكمال الإنساني في وجه إنسان إلا أصبحت لي في وجهه » ولكن
انطروف أبعدت الراوي عن القاهرة لعدة سنين . وهذا ما عاد . وجد
أهال قد تغير كلية

كانت أولى علامات سقوط هذا الرجل (وكانه) مرة أخرى ،
دم المظروود من الحنة) أن هجر زوجته وأولاده ، ثم أدمن شرب الخمر .
ونزلت إليه زوجته «أن يعود إلى حياته الأولى التي كان يحبها سعيها بين
أهله وأولاده» .. ثم كان اللعب بالورق ... حتى فصل إلى تلك الهاوية
التي بشرنا بها العنوان عندما يعلم الراوي أن ذلك الرجل القيور «الصين
بعره وشعره أصبح لا يزال أن يحصر معه أصدقائه إلى المنزل » «دين
نقول صبر زوجته البائسة : «وربما حديق بعضهم في وجهي أو حاول
يزعج فخاري على مرأى من زوجي ومسح فلا يشكر أمرا ، فأمر بين
أيديهم من مكان إلى مكان . وربما هربت من شرب جميعه .. «علاء
عانا نتوقع بعد ذلك من مثل هذا السلوك ؟ كان طبعيا أن يفقد
«علاء» ثروته . وقد رأى المخلوطي أن يفقد في صفحات طويلة .
يستخلص منها هذه النصيحة : «إن كل ما يعيبك من حياتك هذه هو
أن تطلب فيها الموت ، فاطلبه في جرعة سم تشرب دفعة واحدة . »
ويتأكد تشيها «علاء» هذا بآدم الذي سقط من جنة الدين المسيحي
حين رآه يقول لواعظه الراوي : «إن السعادة سماء واشقاء أرض .
والنزول إلى الأرض أسهل من الصعود إلى السماء ، وقد ربت قدمي
على حافة الموت فلا قدرة لي على الاستسائك حتى أبيع قرونها ()
ومادمت قد صلت فلا حيلة لي فيما قصي الله » . ويعرف «علاء» البائس
من عمله ومن متره ، ولكن زوجته - تقف إلى جانبه ، «تتظر إليه نظرة
الأم الحنون» ، لأنها امرأة شريفة .

وكانت النهاية ، عند وصفت هذه الزوجة وهي في حال يؤسها
هذا طفلا فقضت حمى للنفاس عليها . وجس الزوج ، وأصابته حالة
«عوطي» في تراجع صدر ابنته الوليدة فماتت كذلك . «وما هي إلا
ساعة أو ساعتان حتى أصبح مقيدا مغلولا في قاعة من قاعات
الجارستان . فوارحمناه له ولزوجته الشهيدة ! .. »

والأحداث قليلة في هذه القصة المأدبة ، والوصف فيها بطول

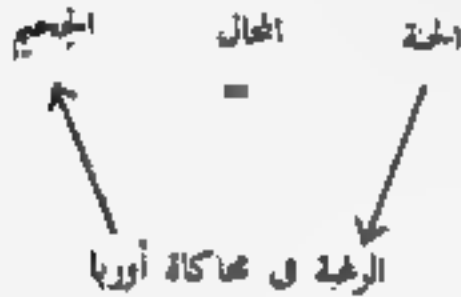


ومفردة الآخرة

ويستعبد المخلوطي في الحديث المباشر ، لتعرف ما رده عن هذه
«المصائب» كما يسميها «لورد على من حديثه ما ملأ نفسي حزنًا»
ونظرت إليه نظرة الراحم الرائي وقلت ... «وقال الكبير ، الكسبي» إن
عرسه استغرق على وجه التحديد نصف الصفحات المصنوعة للقصة
بأكملها ! ويستخلص من هذا الدرس في ضرورة «تجديد» المرأة
المصرية ، هذه الفقرة : «.. إنك عشت فترة طويلة في سجن عظم
لا حجاب بين رجائها ونسائهم ، فهل تذكر أن نصك حدثك يوما من
الأيام وأنت فيهم تطلع في شيء لا تملك بميك من أعراس سائهم
فبت ما تطلع فيه من حيث لا يشعر ما بك » ، ويهيئ المخلوطي
موقعه مؤكدا «أورثتم المرأة الأوربية الحرية المتينة في كثير من
مواقفها مع الرجال تحتفظ بنفسها وكرامتها فأردتم من المرأة المصرية
الصغيرة لساذجة أن تهر لرجال برورها وتحتفظ بنفسها احتفاظها
«أوكل سات يربع في أرض عبر أرضه ، أو في ساعة غير ساعته .
بما أن ثيابه لأرض فتلفعه . وربما أن يشب فيها بفصلها»

بعد ذلك ما زاد القى على أن ايسم في (وجه المخلوطي) ابتسامة
المرء والسحرية ، وكانت القصة يسيها . «وما هي إلا أيام فلاكل حتى
سمحت اناس يشهدون أن فلانا هلك المشرق متره بين نسائه ورجاله »
ومرت سنوات ثلاث على هذا الحال ، ولا نفري كيف وجد الراوي
نفسه أمام بيت صديقه ، «وقد مضى الشطر الأول من الليل » ، ومعه
شرطي . ويتوجه ثلاثتهم إلى المركز حيث يعرف الزوج زوجته ، وقد
وجدوا رجالا لشرطة مع رجل «في مكان من أمكنة الرية ()» في
حال غير صالحة () هي (دن) امرأة عاهرة ، لا نجاة لها من
عقاب «العاهرات» . ويكون المواجهة الثانية الرجل لهم مع الزوجة
هو «أحد أصدقاء الزوج» . وعند ذلك يصاب الزوج «بحمى دماغية
شديدة» . لكن المخلوطي الراوي لا يبرح المكان ، بل يحكي بعنان
صديقه هذا كالأين البار . ولم يتركه إلا في القبر ، بعد أن دفعه يده .
وعاد ليفص علينا هذه الأحداث . مؤكدا في نهاية القصة «لا يكون

كانت هناك الحنة — ثم كان استكشاف بطن الحياة الأوربية
— ثم كان المذابح نتيجة للرغبة في التقليد — ثم يكون الخلاص في
الموت أو



وإذا قد وقع المخطور هنا ، مثلاً حدث في سائر قصص المفلوطي
الترجمة .

ولكن المخطور قد تمثل في هذه القصص في تحول الحب الأخرى
عد اللوع إلى رغبة في الزواج ، في حين أنه في القصص الموضوعتين
بتلخص في أن البطل يرغب في أن يعيش حياة وفق للسط الأوربي ،
حيث يقطع الحجاب عن وجه المرأة ، فتثير الرغبة عند الرجل .
والمفلوطي بفوقها صراحة ليطه في قصة «الحجاب»

كانت المرأة ، وهي محبة ، كأب الأخت التي لا تدسها رغبة
من رجل ما هو إلا أح لها ولكن إذا ما سقط عنها الحجاب ، تحولت إلى
جسد يثير الشهوة الحسية لدى أي رجل يظر إليها .. فتتحول بذلك
جنة البراءة إلى جحيم الشقاء ، بعد أن يقع المخطور حين يعرف الرجل
الرغبة الحسية ، وكان قبل ذلك يجهلها ، وكأنه الطفل البريء الذي
لا يعرف من الجنس الآخر إلا أخته ، وقد حرمت حبه فلا يتركها
لحظة بوصفها امرأة يستطيع الاقتراب منها حتى عن طريق الزواج .

كانت الحنة إذن متحفة عندما كبر كل بطل من أبطال قصص
الترجمة مع فتاة لم يشر لحظة أن رغبة جسدية تجلبه إليها . وفي
القصص «الموضوعة» ، كانت الحنة متحفة عندما تجاهر المجتمع هذه
المرأة المظنة التي لا تثير أي رغبة في الرجال لأنهم لا يرون فيها شيئاً .
وكل القصص المترجمة منقولة عن «أوروبا التي تفت وراء صباغ الشباب
المصري ، إذا ما حاكها في تقليدها وأماط أخيرة في محاسنها»

«أوروبا» في قصص المفلوطي ، هي الرغبة التي تكون نتيجة
الوحيدة هي الخروج من الحنة ، ولوع البؤس والشقاء حتى الهاوية ،
فالموت

وقد عبر المفلوطي عن هذا بقوله عن بطه في قصة «الحجاب» ،
إنه ذهب إلى أوروبا «بوجه كوجه المدراء ليلة عرسها ، وعاد بوجه كوجه
الصحرة النساء تحت الليلة الماطرة»

هذا ما تقوله قصصه في معادها الظاهر ، وفي بنية أحداثها
وعلاقات شخصياتها من الداخل . هذا ما يوحي به طام المفلوطي
القصص إلى قرائه . وقد اتقى من الآداب العربية كل القصص التي تعيد
نفس التركيبة لتؤكد نفس المعنى ، وهو أن الرغبة (حتى إن كانت طاهرة

شرح الخال الذي وصل إليه هذا البائس الذي خرج من الحنة ، وكانت
صحة نسوة تمثل الشيطان الذي دفعه إلى الهاوية «أما «الهاوية» ، فهي
ما عرفناه من القصة السالمة ، عندما رأينا زوجاً يقتل أن تظهر روحه بلا
حجاب أمام أعين أصدقائه ، هؤلاء المقلدين طامع أوروبا وسفور المرأة
فيها

والقصتان مختلفتان في ظاهرها ، فالأولى قصة زوج أراد تحرير
المرأة المصرية عن طريق زوجته ، والثانية قصة زوج جرفته حياة اللهو
والخمر ، فالت زوجته بؤساً وحزناً . ولا ندرى أي الطائفتين أشد ،
عقاب الزوج الذي كان السبب في موت زوجته قبل أن يقتل نفسه
طفله . أم عقاب الزوج الذي وجد زوجته مع صديق له في وضع شائن
ولقد مات هذا الزوج ، في حين ذهب الآخر إلى حيث لا رجعة للطفل
والإفراثة ، فكان ذلك ضرباً من الموت كذلك ، يحل على الأكل مشكلة
الاستمرار في مجتمع طعن في أعز ما لديه ، وهو شرف نسائه ، أو هكذا
رأى المفلوطي ، وهكذا قال في هاتين القصتين .

وتبدأ كلتا القصتين بصورة سريعة لما كان يتمتع به كل من
الزوجين ، وكأنها كانا في الحنة بعينها . ويقول المفلوطي في القصة
الأولى

«ذهب بوجه كوجه المدراء ليلة عرسها ، وعاد بوجه كوجه
الصحرة النساء تحت الليلة الماطرة ، وذهب بقلب تقى ظاهر ، يأس
بعمو ويستريح إلى المدبر ، وعاد بقلب مطمئن بهنول سر لا يبارقه
السطح على الأرض وساكنها ، والنقمة على السماء وحالقتها»

ويصف المفلوطي صديقه «فلانا» قبل سقوطه في الهاوية قائلاً :
«عرفت «فلانا» (...) فعرفت امرأة ما شئت أن أرى خلة من
خلال الخيزر والمعروف في ثياب رجل إلا وجدتها فيه ، ولا تحيلت صورة
من صور الكمال الإنساني في وجه إنسان إلا أصامت لي في وجهه ...»

ويحدث ما يغير الصورة كلية ، ويحول البطلين إلى حطام ، عندما
يبحث كلاهما التصرف ، فيعرف كل منهما الشقاء والسقوط والموت ،
ويذكرنا هذا بما حدث «للبنيم» ، بطل القصة «الموضوعة» ، التي
فتتح بها المفلوطي مجموعة قصصه في كتاب «العصيات»

إنه يتحدث عن ابنة عمه قائلاً : «أست بها أنس الأح بأخته ،
وأحببتها حباً شديداً ، ووجدت في عشرينها (...) السعادة والمعبدة
(...) مكنت لا أرى لذة العيش إلا بجوارها ، ثم يقع المخطور .
فيهرب بعيداً عنها ، ويصف حاله الجديد قائلاً . «وهكذا فارقت المنزل
الذي سعدت فيه حقبة من الزمان مراق آدم جتته ، وخرجت منه شريداً
طريداً حائراً مكتاعاً ، قد اصطلمت على المغموم والأحزان . فراق
لا لقاء بعده ، وفقر لا ساد لحلته ، وغربة لا أحد عليها من أحد الناس
مواسياً . ولا معيلاً»

كان كل شيء جميلاً ، وكأنه جنة رصوان ، ثم انقلب صفة كل
هذا سحابة وهذه السعادة إلى شقاء وعذاب لا يجد له المؤلف ولا القارئ
حلاً إلا في الموت الذي يحل كل المشاكل ويربح كل النصوص
ويستطيع التعبير عن هذا التسلسل الحتمي في الصورة التالية

مرورها الطبيعي الذي لا غصاصة فيه .

هل يعني هذا أن معرفة الشباب المصري لأوروبا تشبه معرفة الطفل
لرغبة حين ينمو فيصبح شايًا راعيًا في الزواج ؟

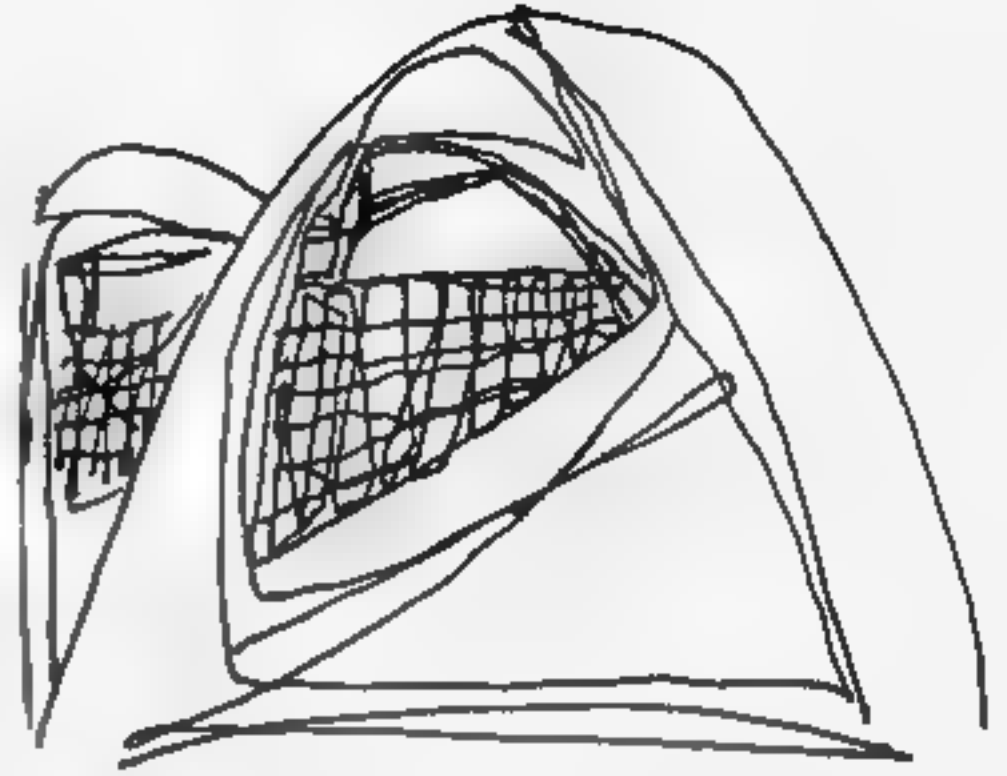
هنا تناقص بين فكر المثلوثي الذي يجهر به في مقالاته وقصصه ،
وبين ما قصه قصصه المترجمة والموضوعة إذا قارنا بين بعضها وبعض .
وهذا التناقض قد يفسره تناقص آخر أكبر وصوحًا ، يمثل في مهاجمة
المثلوثي أوروبا ومن يحاكيها في تقاليدها من شباب مصر ، من جهة ،
وفي نقله ، من جهة أخرى ، لقصاص العشي ولبرام الأوربية
عنداءها ، حيث ينقل إلى القارئ قياً مجتمعة تمثل فيه أجمل اشاعر
وأبلىها . وقد عرف الجمهور المصري ، بعد قراءته للمثلوثي ، تقديس
الغابة بعد ما بكى لعذاب «مرغريت» غادة الكاميليا ، وقد طهرها
حيث من دس حياتها الفاسقة . وعرف الجمهور ، وبعد وفاة بطلات
المثلوثي ، أن أجمل ما فوجئ هو «الفصيلة» التي يقنسها المذهب
الكاثوليكي على وجه التحديد والتي تمثل في العذرية من حيث إنها
قيمة في ذاتها ، حتى وإن كانت البطلة لا ترغب إلا في الزواج
الشريف .

وتذكر هنا ما كتبه المثلوثي نفسه رداً على هذا لتقديس لفكرة
تحريم على العشاق اللقاء في غير القبر ، حيث تلقى الأرواح ، ولا تتحرك
الأجساد ، لأن كل ما يمساها دس . وكم تبعد هذه الفكرة من التقاليد
العربية والإسلامية نفسها ، التي يكتب المثلوثي كثيراً من المقالات
دفاعاً عنها !

فلنذكر هنا قصة «الشهداء» ، التي نقلها المثلوثي من
«شاقوريان» ، وقد أضاف إليها من الاتصالات ما حولها في أولها إلى
قصة أخرى . ثم أخذ حبكة قصة «آلال» الشهيرة ، وجعل البطلة ،
مثل بطلة «شاقوريان» ، تشرب السم لتعاقب على عذريتها التي كانت
أما قد وجهتها إلى مريم عليها السلام

وتكون ثورة الشاب العاشق ، وقد عرف أن حياته مانت قبل
زواجها بأمر الكنيسة ، أو هكذا فهم ، فإذا به يصرخ : «... تلك
جرائمكم يا رجال الأديان ، التي تقترظونها على وجه الأرض ، ما
كفاكم أن جعلتم أمر الزواج في أيديكم ، تحلون منه ما تحلون ، وتربطون
ما تربطون ، حتى قضيت بصرى قصاء مريم لا يقلل أحدًا ولا ردا ؟
«إن الذي خلقنا ، وبث أرواحنا في أجسامنا . هو الذي خلق له
هذه القلوب وخلق لنا فيها الحب ، فهو يأمرنا أن نحب ، وأن نعيش في
هذا العالم سعداء هائلي ، فما شأنكم والدخول بين المرء وربه ، والمرء
وقلبه ؟ (...)

«أنظرون أيها القوم أننا ما خلقنا في هذه الدنيا إلا لتتفعل فيها من
ظلمة الرحم إلى ظلمة الدبر ، ومن ظلمة الدبر إلى ظلمة القبر ؟ سئت
الحياة حياتنا إذن ، ونس الخلق خلقنا ! إنا لا نملك في هذه الدنيا
سعادة يحيا بها غير سعادة الحب ، ولا نعرف لنا ملجأً بلجأً إليه من هموم
العيش وأمراته سواها ، ففتشوا لنا عن سعادة غيرها ، قبل أن تطبقوا منا
أن تتناول لكم عنها . « هذه الطيور التي تغرد في أصواتها إنما تغرد بنغمت



لا تعني إلا الزواج الحلال) لا نتيجة لها إلا الشقاء . وهكذا شق
«اشاعر» «وبول» و«فرجينى» و«ماجدولين» وكل الشخصيات
لأخرى لقصصه الشهيرة ، الطويلة منها والقصيرة .

إن نفس المصير ينتظر من وقع من شباب مصر في «غرام أوروبا»
وحاكي نظم حياتها وسفور نسائها .

وهنا ، يقف الباحث متسائلاً عن هذا المؤلف الذي يسخر قلمه في
مقالات عدة ، نشرت في مجلدات النظرات الثلاث ، وفي قصص
ألمت خيال الشباب وعواطفهم ، ليحارب أوروبا وتأثيرها المدمر على
مجتمع فقد كل شيء ، إذا حاكى تقاليدها وحرر المرأة من سيطرة الزوج
وأغلال الحجاب . هذا في الوقت الذي كتب فيه قصصاً من أجمل ما
كتب ، لا تحكى إلا هذا العرب والحب السامى الشريف الذي يربط
بين أبنائه ، وقد جعل لهم من الصفات الجميلة ما يجعل كل قارئ يحلم
بمحاكاةهم

مقابلة أوروبا في قصصه الموضوعة ، تعادل مقابلة الرغبة في قصصه
المترجمة ، وتكون النتيجة واحدة للشخصيات التي لا تجد بعد ذلك
حلاً لها سائاً إلا في الموت .

ولكن القارئ يلاحظ أن هذه المعادلة لها معنى أصح ، يمكننا
نظر إلى المثلوثي نظرة أخرى .

إن كل شخصيات المثلوثي في قصصه المترجمة لم تعرف الرغبة
لأنها أحببت ذات يوم دون سابق إنذار ، ولكنها عرفت ما كذا حدث
لبطلة قصة «البنيم» ، وكذا حدث لفرجينى رمز الفضيلة في قصصه -
ليس بسعد جداً وحتمى جداً - كانت البطلة بريرة في حيا عندما
كانت طفلة ، فصجعت عند سن البلوغ ، وتعبت مشاعرها ، وإذا
بالرغبة في الزواج تحتل عند ذلك بالحب ... ومن يستطيع إيقاف هذا
التطور الحتمي الذي يجعل الصبي غنى والطفلة شاة ، لا يعرفان البراءة
إلا إن كانا طفليين ؟ لكنها ببيان الزواج إذا تقدم بها العمر وموت الأيام

الحب ، وهذا النسيم (...) وهذه الكواكب في سمائها ، والشموس في أفلاكها ، والأرهار (. .) والأعشاب (...) والسوارب (...) .. وإنا نعيش جميعا بعملة الحب . فتي كان الحيوان الأعجم والحياد الصامت - أيها الفساة المستبدون - أرفع شأننا من الإنسان الناطق ، وأحق منه بنعمة الحب والحياة ؟ ١ .

« مهيتا لها جميعا ، أنها لا تعقل عنكم ما تقولون ، ولا تسبح منكم ما تنطقون ، فقد نجت بذلك من شر عظيم ، وشقاء مقم (...) »

« كتاب المكون بفتيا عن كتابكم (...) هذا الخيال المتفرق في سماء الكون وأرضه ، وناطقه وصماته ، ومتحركه وساكته ، إنا هو مرآة صادية نظر فيها يرى وجه الله الكريم (...) فسمعه يقول لنا أيها الناس إنا خلقنا الخيال متعة لكم فتمتعوا به ، وإنا نخلقكم حياة للجمال ونحيوه ؟ »

والحقيقة أن القصة الأصلية لا تحتوى على هذه الصفحات من لثورة العارمة كما سبق أن أشرنا في أول دراستنا هذه . ومع ذلك ، فالمثولوجي يصيف إلى النص الأصلي هذه الكلمات العجيبة إذا ما قرأناها في ضوء ما توصلنا إليه ، بعد قراءة كل قصصه المترجمة والموضحة .

إياها صفحات عجيبة يصرخ فيها المثولوجي لوالبطل في القصة الأصلية يرى منها - في وجه كل من يقف هائلا في وجه الحب ، واكتاله لطيفي بالزواج . إنه يشير إلى طبيعة كلها حيث لا تشجع إلا على الحب ، ويتمجب لسيطرة فئة رجال الدين يحرمون على البشر ما أراد الله لهم ... والكاهن في قصة المثولوجي لا يجيب بل يبدو كأنه يقر هذه الاتهامات ، ولكن النفس في رواية « شالويان » ثبت عكس هذا الكلام ، لأن الكنيسة لا تطلب المستحيل من أتباعها ، والزواج لمن يريد ، والعنصرية لمن يربح فيها ، وليست معروضة عرضا على البشر . وعلى الرغم من ذلك ، أصر المثولوجي على مهاجمة رجال « الأديان » .

ومعجب إذن لهذا الاتهام المعوي ، وكأن المثولوجي الذي يتحدث دائما باسم الشخصيات حتى في ترجماته للقصص المعروفة ، كأنما يشور هو نفسه على من حرم الحب على الإنسان ... وكل قصصه تحكم في نفس ارتقت بالشقاء والموت على من أحب ، وهو للسلم الذي لا يعرف دينه أي تحريم من هذا النوع ، مادام الزواج هو الهدف .

وإذا ما طبقنا كلامنا هذا على قصصه ، وجدناه فيها أكثر المؤلفين تأثيرا بما يحدث لعشاق قصصه ، وأكثر الناس سكبيا للعبثات على شخصياته . إنه يضعها كلها تحت رحمتنا وإهدائه قاتلا : « الأتقياء في الدنيا كثير ، وليس في استطاعة يائس مثل أن يمحوشيتا من يؤسهم وشقاتهم ، فلا أقل من أن أسكب بين أيديهم هذه العبثات ، عليهم يحدون في بكائي عليهم قربة وسلوى . » وفي هذه الشخصيات الزوجان البدان أحما أوروبا وقلدا تخط حياتها ، مكات الماوية وكان الملاك لها ، وكانت العجيبة ميبها

من المحتم على شباب عصره أن يلقاه ، فلا يستطيع أن يقاوم إعره ، مثلا لا يستطيع بطل من أبطال قصصه العرامية الحرب من الحب والرغبة في الزواج ؟ وهل يشرح هذا معرفته هو بأوروبا ، خلال قصصها العجيبة التي نقلها إلى قرائه بعد أن وقع هو نفسه في غرامها ، مكات من أجمل ما كتب ، من حيث الأسلوب والعرص ، وكات - من ثم - ثورته على من يحرم هذه الأحاسيس العجيبة والمشاعر السبية التي عرفها بين صفحات حياة مابعدولين والشاعر وعبرها من الشخصيات ؟

إذا أحب شاب فتاة ، ورغب في الزواج منها ، مات بعد عذاب طويل دون الوصول إلى عابته المشودة

وإذا أحب رجل تخط الحياة الأوربية ، ورغب في ربح العجبات عن المرأة ، مات بعد عذاب طويل ، دون الوصول إلى عابته المشودة .

هذه هي النتائج التي يصل إليها قارئ قصص المثولوجي ، المترجم منها والموضوع - فلا حياة بلا حب عنده ، ولا حب بلا يأس . وقد يكون هذا اليأس نفسه نتيجة السؤال الذي لا يجده للمصطفى جوابا .

كل قصصه تبدأ بصورة الجبة التي يحيا فيها شخصيته . ثم لا تلت هذه الصورة أن تختفي ، وتبدأ رحلة العذاب ، حتى يربح الموت أبطاله من شقاتهم . وقد يكون المثولوجي أول من ثار على هذه المحتمية ، لأنه لا يجد جوابا عن سؤاله كيف نستطيع أن نمنع هذا ؟ كيف نستطيع أن تمنع الطفل من أن يكبر فتتحول نظره إلى حبيته فيرغب في الزواج منها ؟ وكيف تمنع الشباب المصري من الجري وراء سفور المرأة وأنت أول من أحب الغرب ، فقدم قصصه العجيبة ومشاعره النبيلة ، وصور قوما كان سفور المرأة عندهم القعدة ؟

لا نستطيع إلا ملاحظة هذا التناقض في قصص المثولوجي ، بين المترجم منها والموضوع ، أي بين وجهي فكر واحد ، مزقته المشكلة وحيرته . وقد يكون هو السبب في ثورة المؤلف على « رجال الأديان » الذين يحرمون الاختلاط والحب . ومع ذلك فقد حدث إثراء للأدب العربي ، حين حاول عاشق قصص الغرب مدهنة تناقضاته ، بأن قدم قصص العشق والحياء وسفور المرأة « مترجمة » ، وكأنه يأمرنا أن نقرأها مثله دون محاكاتها ، في حين صور لنا ما قد يحدث إذا سدورنا الرغبة في تقليدها في قصص « موضوعة » ، تنوعنا إذا نحن أردنا أكثر من ذلك ، وانتقلنا من القراءة إلى الممارسة ، كما ينتقل الطفل من الحب الأنحوى إلى الرغبة في الزواج ..

ولكن ، أكان في استطاعة المثولوجي أن يجمع في شخصيه أبطال قصصه أنفسهم ، وأن ينتقل من مرحلة نظموه إلى مرحلة البلوغ ، حتى وإن كان الموت هو النتيجة الوحيدة المرتقة لهذا لتطور الطيحي ؟

• هوامش

- (١) تناولنا هذا البحث بالتفصيل بعنوان « دلالة أوروبا » في قصص المثولوجي (تحت الطبع)
- (٢) انظر د . عبد المحسن طه يجر « تطور الرواية الشعرية الحديثة في مصر » ، ص ١٨٦ وما بعدها

هل كان المثولوجي ، الذي يعدد شخصياته وسكب العبثات عنها ، مدركا أن معرفة أوروبا قد تكون - مثل الرغبة في الزواج - أمرا

قصص

حبي الطاهر عبد الله الطوسي يلى

تتضمن قصص حبي الطاهر عبد الله الطويلة - مثلها في ذلك مثل قصصه القصيرة - على محاولات التريب والتصنيف في أية قوالب سهلة أو تصيقات مدرسية معروفة. لقد رفض حبي الطاهر عبد الله منذ مطلع حياته الأدبية أن ينضوي تحت لواء أية جماعة، أو ينتسج ضمن أي إطار جاهز، أو يتبنى المفهوم السائد للقصة وقت وفوده إلى ساحتها، فهو ينظر من التقليد والتكرار - ولذلك فقد وهب نفسه للمغامرة الدائمة مع أدواته التعبيرية وحلوسه ورؤاه، محاولاً - منذ تجاربه الباكورة - أن يطرح تصوراً جديداً للكتابة القصصية يخلصها من كل عثرات التقليدية ومهات المواظبة، الاستمالية، الزائفة، ويمكها من استيعاب التغيرات الجديدة في الرؤية والحساسية والفهم.

لم تكن مغامرة حبي الطاهر عبد الله تحلاً من الشكل، بل كانت انطلاقاً من رغبة العبودية لشكل بعينه، أو للفهم ثابت غير متحرك للقصة وللعالم. ولم تكن هذه المغامرة تخلصاً من التراث التقليدي للقصة وإنما تشوفاً لاكتشاف شكل جديد ونسق تعبيري جديد، يثرى كل ماله قيمة في هذا التراث، دون أن يخلطه بالسبح أو التقليد. لذلك كان لا بد أن تتحل مغامرة حبي الطاهر عبد الله في طموحه هذا عن لغة القصة التقليدية، وأن تبحث لدينا الخاصة وثوابها الخاصة، وأن تنشئ بإحالتها المتميزة، وقواعدها في القديم والتأخير، وتريب المفردات.

صبري حافظ

أحياناً، بل حاول أن يجاور هذه الإنجازات على الدوام، وأن يجرب أرحاً جديدة يجتر في عيائها الفكر حلوسه ورؤاه، ويشتك عبر هذا الاختيار للتواصل ألفتنا بالعالم ويألمن على السواء.

وحق تعرف كيف استطاع حبي الطاهر عبد الله أن يحقق هذا الإنجاز المدهش فإننا مساحول التراث أمام قصصه الطويلة - ولا أقول رواياته - لتأمل بعض تفاصيل محاولته في أن يطرح عبر هذه الأعمال تصوراً جديداً للقصة الطويلة، يمكها من استيعاب التغيرات الجديدة في الحساسية الفنية التي حاولت القصة القصيرة، لدى حبي وغيره من كتاب القصة الجديدة، بلورتها طوال العقدين الأخيرين. صحيح أن محاولة عزل أعمال حبي الطاهر عبد الله الطويلة عن بقية عالمه هي شيء من الاعتصاف، غير أن هذه الدراسة ستحاول التخفيف من حدة هذا

ومن خلال هذه اللغة الجديدة خلق حبي الطاهر عبد الله عالماً جديداً متميزاً بحدته وصلاته وعمق حسه وبصيرته، عالماً على قدر كبير من الدينامية والحياة والتألق، استطاع من خلاله أن يطور الكثير من رؤى الواقع التحتية، وأن يمزج بين قواعد التراث المسمى وتقاليد التراث المكتوب، وبين نحو اللغة القصصية وآبجرومية اللغة العامية، وبين رؤى الإنسان المجهول وعقلانية المنصف المستوعب لتيارات واقعه التحتية وبضه الدعين. وبهذا العالم أصبح حبي الطاهر عبد الله جزءاً جوهرياً من واقع الحساسية الفنية الجديدة في القصة المصرية، لأنه واحد من الذين شاركوا في صياغة مفرداتها رؤية وبناء خلال تشوهم الدائم للتجريب ومغامرته المستمرة مع المستقبل. لم يسترح حبي الطاهر عبد الله، طوال رحلته الفنية الحسنية، أبداً إلى لغة إبحاراتها مما كانت

لاعتساف يربط هذه الأعمال الطويلة بغيرها من قصص يحيى القصيرة . وقد كتب يحيى الظاهر عبد الله ثلاثة أعمال قصصية طويلة هي (الطوق والإسورة) عام ١٩٧٥ ، و(الحقائق القديمة صالحة للإثارة الدهشة) عام ١٩٧٧ ، وأخيراً (تساویر من التراب والماء والشمس) عام ١٩٨١ . وستناول هذه الأعمال الثلاثة بنص ترتيب ظهورها بدرس البناء ودرؤية ، وتعرف بشكاليات الوعي والمهار التي في جملها استمر في هذه الأعمال الثلاثة ، من أجل بلورة عالم غنى بانروى والأحاسيس والدلالات .

(١) الطوق والإسورة :

تبدأ (الطوق والإسورة) ، كما تبدأ أى قصة قصيرة ليحيى الظاهر عبد الله ، بتلك أجمل القصيرة الحادة للتيرة الصبغة والتركيب ، الرغبة في تكثيف قدر كبير من الوقائع والمعلومات في مساحة صغيرة . إنها في الواقع تبدأ بقصة قصيرة بحق ، سبق للكاتب أن نشرها في مجموعته الثانية (الذئب والصدوق) . هي قصة (الشهر السادس من العام الثالث) . وهي لا تكفى بهذا ، بل تتضمن كذلك مشاهد قصة قصيرة أخرى هي (الموت في ثلاث لوحات) من نفس المجموعة . ولقد هذا العمل المطويل بقصة قصيرة دلالة مهمة تحاول وشائع القرى إلى قصص يحيى الظاهر عبد الله القصيرة وأعماله الطويلة ، وتلفت النظر إلى صيغة انهار التي لهذا العمل من ناحية ، وإلى تجويزه إلى قصص قوائد لإحالة الغنى والبناء التي أرسى معالمها في مجموعته الأولى (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً) و(الذئب والصدوق) .

لقد أراد منذ المدخل الأول للقصة أن يلفت انتباهنا إلى أهمية دراما التراكبات العنوية الصعبة ، والأحداث العارية من كل غربة أو استثنائية ، والاستئصال الحاد للميوعة الانفعالية في رواية هذه الأحداث وتقديمها ، وإلى أهمية المشاهد الطقسية ذات الإيقاع البطيء ، التي يلعب فيها التكرار والإيقاع دوراً عظيماً ، كما أراد من خلال اللجوء إلى العناوين الفرعية الكثيرة التي استخدمها في هذا القسم الأول - (أقصد في هذه لقصة القصيرة التي استعملها متتبعاً لعمله الطويل) - والتي نخلل بها بعد ذلك في بقية العمل ، أن يلفت نظرنا إلى خاصيتين أساسيتين في البناء ، أولاهما مسألة إجهاض التوقع ، والتضحية بأنشطة «وماذا بعد» التي تحوز على انتباه القارئ وتقتصر في شكلها للفرجة ، فليس المهم هنا هو ما يحدث ، ولا حتى الطريقة التي تتابع بها الوقائع ، بل وطأة الحياة اليومية العادية على البشر وبخالدتهم من أجل الاستمرار وثانيتهما هي محاولة تفنيد الحكاية وخلق قواعد للإحالة والتلقي والاستجابة ، في نفس الوقت الذي تطوق فيه هذه القوانين الأحداث ، وتحكم قبضتها كالسوار حول مصائر البشر ونحولاتهم ، على نحو تصبح معه قوانين الحكاية العبية في صرامة قوانين الواقع الذي نطمح إلى أن نأسر كل ما هو جوهري فيه ، وأن نستقطر ما ينطوي عليه من خصوصية وثرء .

في هذا المدخل القصير ، أو بالأحرى في هذه القصة القصيرة المتكاملة ، يقدم يحيى الظاهر عبد الله قوتين القصة وقوانين العالم الذي

يتناوله هذا القصص معاً وقد استرجعاً وتكاملاً . هي المقطع الأول «العائب» يعرف أن مصطفى قد غاب منذ عامين ، ويعرف أيضاً من خلال صياغة هذه الحقيقة وتقديمها على غيرها من الحقائق أو الوقائع أو الأحداث ، أن هذا الغياب سطوة واضحة وأولوية على ما عداه . وفي المقطع الثاني «عقل حزينة» طلب أم ، « تعرف أن المنطق العقل الذي يسود هذا العالم ، الذي غاب عنه مصطفى وغاب معه البور من عين الأم الحي ، هو نفسه منطق القلوب ، فكلا المطلقين يسمر عن نفسه عبر مفردات الآخر ، وأن هناك جدلاً دائماً بين المنطقين ، كحسد الحصور والغياب الذي يتبدى من خلال سطوة شخصية مصطفى «عائب على حاضر الأم وعالمها ، وعلى حاضر البنت «مهبة» ، شقيقة مصطفى الكبرى ، التي تعيش في ظل الأم وفي ظل غياب مصطفى أيضاً . ويعرف كذلك تفاصيل الحياة اليومية و - بالأحرى - طقوسها ، في بيت الأم حزينة ، التي يحكمها أب مقعد ، يعد حضوره المشلول بوعاً آخر من الغياب ويساهما في إحكام قبضة هذا الغياب الثقيل على عالم هاتين الأختين . ثم يقدم لنا المقطع الثالث «بحيث البشاري في حديث بقطة» الأب القعيد ، لا كما تراه الأم في المقطع السابق حيث يحمل في قبة من الشمس إلى الظل ومن الظل إلى الشمس ، بل رجلاً لا يزال - على الرغم من إصابته بالشلل - يشعر بمسؤولية الرجال ، ويصان من شظف الحياة وقسوة الأقدار .

وما إن يكتمل تقديم الشخصيات الأساسية الأربعة ، في تشبكها وتعاملها معاً ، حتى يحيى المقطع الرابع «من حكم الليل معلم القرى» ليصور لنا طبيعة القانون الأخلاقي الذي يحكم مصائر الأشخاص في هذا العالم الصعدي المنطق ، هذا القانون الذي يوشك أن يكون في صلاية القانون الطبيعي ، الذي يحكم سقوط الشهب وانقراض الصواعق ، وتنقيده ، فهو قانون يطوى على ظهر ملحوظ من المارقة والتناقص ، حيث تتقدم فيه الرهبة في الحماية والخوف في الإحساس بالأمان ولا يكتفى هذا المقطع بذلك ، بل يقدم لنا أيضاً مجموعة من الإشارات الربعية الدالة على كل ما سيدور في العمل من أحداث قادمة . ثم يحيى المقطع الخامس «القصيدة مضطربة والليل رفيق الأفكار» بتقديم إينا مجموعة من تجليات هذا القانون الذي رسمه المقطع السابق بمترجة مع محاولات مراوغة هذا القانون ومع أشكال تحديه ، ويرسم لنا - كما يقول صوته - بعض سمات الاضطراب الذي تعاني منه مهبة ، والذي يقترب بها من حافة اقتراف الكبائر مع المحرم ، دون أن يقع بها في محظوراته ، حتى يبيح القارئ - من خلال هذا المنفى المرح على الصراط - لتقبل جدل العناصر المتناقضة تحت قشرة السرد الهدئ العاري من أية عواطفية أو ميلودراما .

وستستمر المقاطع بعد ذلك حتى تبلغ ثمانية عشر مقطعا ، يقدم كل مقطع منها عنصراً من العناصر المهمة والمفاعلة في هذا العمل ، مثل دور الخرافة في تصعيد الخوف من الجهول وفي تخفيف حدته في الوقت نفسه ، من خلال العجربة هاتكة السر عن المستقل . وسارقة الكحل من العين معاً ، ومن خلال دورها الآخر في خلق قرع من التواصل مع هذا العالم الجهول ودور شروره كما تتمثل في الشيخ موسى وجامع بدوره

السواء ، وهي التي تعرف ما يجب عمله وما لا يجوز اقترافه . ومادام الإبن الأكبر عائلاً ، فليس من يرعى مهمة سواها ، وليس أوفق لرعاية البيت من الزواج . لكن هل يمكن أن يتم الزواج دون موافقة الإبن مصطفي الغائب ومباركته ؟

ونحن : موافقة مصطفي ، ونحيي معها أيضاً خبر رواج مصطفي من بنت شامية . فلا بد أن يمتزج فرح الموافقة على رواج البيت في داخل حزنة بالتوتر والخوف من المجهول المتمثل في تلك امرأة عربية . التي احتللت الإبن الوحيد . إن هذا هو عالم جدل الأصداد المستمر بعموره الدائم من اللون الواحد وشحه بالاطلال المتصارعة . وتزجج مهمة من الخداد الجبلي ، وكما بدأت مسألة رواجها بهذا الجدل مع رواج مصطفي (جدل الحصور والغياب) ، تستمر خطوتها مضطربة بما يجري هناك في الشام البعيدة .. فما إن تجهض زوجة مصطفي في شهرها الرابع حتى تبدأ في التعرف على العناصر التي ستجهض زواج مهمتها بأكرمها ، إنها عناصر الإحباط والعنة التي تعوق الحداد عن أن يخلع أرضه ، ويرمي بلوره في تلك التربة المثقوبة للحصب منذ زمن طويل . وما إن تعرف حزنة حتى تأخذ مقاليد الأمور في يدها ، في محاولة بها لفك طسم السحر الذي يكبل الحداد ويمنعه من معايشرة زوجته . وهناك تبدأ رحلة أخرى وراء الحرافقة في عالم معلق عامر بالقهر وغوران الشهوة والخوف من المجهول فالحداد العاجز قد تحول إلى كائن جارج بدافع عن نفسه بشق العرق العدواني ، بما في ذلك اتهام مهمتها بأنها عاقرة . وحزنة تعرف أب لو ظلمت البيت ولا حفتها هذه اللعنة لانتهت إلى الأبد كل آمها في المستقبل ، أي مستقبل . ولذلك استأنت حزنة في الدفاع عن ابنتها بصراوة أم قتلت كل شيء عدا هذه الإبنة ، وفي مطاردة كل الرق والوصفات حتى تحمل الإبنة أو يهلك سحر الزوج العتيق . ولما صاقت بها السبل لتعذتها إلى المبد القديم حتى تشاهد رب اسل الحصى للكشوف العورة ، إله الحصب في الزمن القديم . وفي القبر المظلم يتحرك هذا الإله صوب مهمة ويحمل آله فيها فتيب عن الوعي ، وتغضرها كل أحلام الإغصاب الحسى وروائح العرق والشهوة . وتحمل مهمة ، وعندما يكبر بطها ، ويتأكد مع الشهر الرابع حملها ، يظلمها الحداد ، فهو وحده الذي يعرف أن ما في بطها لا ينتمى إليه .

لكن بين المعرفة ومواجهة الناس بالعجز فجوة لا يستطيع الحداد عبورها . هي تماماً كالفجوة بين الواقعي والعرى ، لى بعدت منها النظرة إلى أحشاء مهمة في ظلام غير المبد العبق بابحور والأساطير والتواريخ والأسرار . في قاع هذه الفجوة يحتم العجز على صدر الحداد صحيح أنه طلقها ، لكنه لا يستطيع قتلها لاقترافها إغرام حتى لا يعس عجره طوال أكثر من عام من الزواج ، ولا يملك إلا أن يتقبل ابنته ابنة له وأن يعلن من خلال رغبته في المشاركة في حفص التسمية (هو يريد أن يسميها حورية ، أما الأم والجدة فقد سمياها نبوية) ، ومن خلال إعداده لثال والهدايا عليها بل من حلال رغبته المهيضة في رد مهمة إلى عصمتة . يعلن أنها من صلبه . وإذا كان في هذا كله تكليف شديد لقهر الحداد وعجزه ، فإنه يطور قسوة الحرافقة على التسلل إلى ثنايا الواقع ، والسيطرة على مقدراته ، وحرص منطقتها الخاص . الذي يستند بلوره إلى وقائع وأحداث صلبة . على منطق الواقع وموضوعاته . لتنظمها

ومثل عقوس العزم التي يجارمها الشيخ مومي في عالم المسرمل بالخرافات والمعجزات والأسرار لإحضار الإبن الغائب ، والتي لا يلبث أن يستجيب الإبن بعدها فيرسل الخطابات والنفود ، تحضر عنه رسالة وشارة وإن ظل هو غائبا كما كان . ومثل وطأة الانتظار الذي لا تحكّم فيه الصلة بالغائب بقدر ما تتصاعف حدتها فتتفاعل مع وطأة العجز للمادى والعسوى والمعنوى لتطبق كالتطرق التحكّم على حياة الشخصيات ومصائرهما . ومثل تخلق الحصور الراهية بين عالمي الحصور والغياب في هذا العمل ، وتطور سطوة هذه الحصور على الرغم من وهيا ورقها ومثل الشيخ الفاضل - هذه الشخصية الجديدة المخارقة لعالم العمل القصصى والتوثيق الصلة به في الوقت نفسه - الذي يقف على حدود هذا العالم دون أن يندغم فيه ، ويلقى لفترة التأثير عليه ، مصوراً أنه قد ينجح في أن يصبح مراقباً محايداً في هذه القراما الحادة . وأن يرتفع على تفاصيلها دون جدوى . ومثل عنصر السفر المستمر الذي يقدم لنا نوعاً من الصلة المستمرة بين عالم القصة الصغير للعقول الملتق على داته ، والعالم الخارجي الذي يروج بالوقائع والأحداث التاريخية والسياسية من جهة ، وعالم التراث والأساطير الشعبية التي تتفاعل في جلد مستمر مع الواقع القصصى والواقع الخارجي من جهة أخرى . ومثل عنصر التعبير المستمر في طبيعة الأشياء والعلاقات والوقائع ، الذي يندم للمعين المراقبة المشتركة ، كمن الشيخ الفاضل ، نوعاً من التدهور ، في حين أنه في الواقع تبدل في المظهر لدم عن بعض التحولات الطفيفة في الجوهر لا يعترفه أي تغيير على الرغم من كل هذه التبدلات الظاهرة . ومثل عنصر الحكم القوي الذي يوشك أن يكون لفرط قوته - أحد الدواعي المحركة للشخصيات والوقائع ، ولحساسية صياغته من مادة الواقع وتفصيلاته جزءاً جوهرياً من واقع الأحداث والشخصيات . ومثل عقوس اللبس والشتم والحس بكل إيحاءاتها الجنسية والعسوية المكشوفة ، وبكل قدرتها على بلورة الأحاسيس والشهوات المهمة .



وما إن تنتهى هذه المقاطع الصغيرة الدالة غير المترابطة برياض نفيدى ، وإن كانت تتابع يسوق كيب له بناؤه الخاص ومنطقه وعلاقاته ، حتى تتكون لدينا صورة مركزة ، وأكاد أقول متكاملة ، لمعظم ما ستكون عن الصفحات الباقية من العمل ، وتتكون لنا مع هذه الصورة الأرضية التي ستجرى فوقها الأحداث القادمة . وتبدأ هذه الأحداث في القسم الثاني ، مباشرة بموت الأب المقعد ، الذي يصوره الكاتب بطريقة إيضاحية ، فيها محاللة الإنسان وقهره ، وقبل هذا وبعد قدرته على أن يحول صدمة الموت الفاجعة إلى مرثسم ومقوس وأشعار في الندب ، تصلى بهدونها وجلالها شكلاً متأسكاً على حوصى الحزن والصدمة وتقبيلات الأقدار . وموت الأب تصبح الأم حزنة عصب هذا العام وقوته لحاكمية ، بالصورة التي توشك أن تكون معها ساحة نسائية من اجيد الصميدى ، عهد للعائلة وعمودها ، في قصص يحيى الظاهر عبد الله القصيرة - مثل (الحد حسن) أو (جبل الشاي الأخضر) - فعبداً وحدها يقع عبء إدارة هذه الأسرة الصغيرة ، لأنها عزز أسرارها ، ومستودع تقايد هذا العالم ومعتقداته الحرافية والحمسية على

شديد التماسك ، أما منطلق الواقع فإنه حافل بالتحجط والتردد وضعف الإنسان . فاحمداد الذى يحاول تعطية عجزه بتقبل المرة الحرام ما لبث وكأنما صدق الوهم أو وقع سائيا في قصة الأسطورة أن تزوج مرة أخرى من ابنة الصياد الجميلة العائنة ، لكن عجزه مع فهمته يتكرر معها . فيتحول إلى حيوان جريح مدمر وعدواني يرش « الحار » على نفسه وعلى زوجته فيحترقان معا .

كان من الممكن أن يكون هذا الموت هو مصير فهمية . ولكنه يثير الحس لدنيا من خلال حدثه العاجلة مصيرها . ألم تحت كل آمالها في روج جديد وهي ترى لحظة الأمل التي انبثقت فيها وبين عبد الحكم ثمت ليلة احتراق الحداد وروجه الجديدة ؟ صحيح أن حزية أنقذتها من هذا المصير ، وبالأحرى أنقذتها الخرافة ورب النسل المجرى المكشوف العورة وقد تحرك صوب فهمية في تلك المرة التي لا تنسى . لكن ترى من ينقذها الآن من هذا الموت الآخر الذى يطوق بالحرمات جسدها الذى يصح بالحياة والشهوة ؟ ومن تراه ينقذها من رب النسل المجرى الذى يتحرك صوبها وهي تغلب في سمادير الحمى التي لا ينعم فيها صعد ولاكى ، لأنها حتى توشك أن تكون تاجا طبعيا لكل هذه الأحلام الموهودة والشهوات المبهطة ؟ لا منقذ هذه المرة . ومن هنا فإنها تبسم في لغة شعريتها وغورة سماها للموت وترحب به .

وموت فهمية ، الموت الثانى في هذه الأسرة ، تكتمل الدورة لثانية من دورتي هذا العمل القصصى وتبدأ دورة أخرى . دورى نبوية ، هذه المرة الحرام التي تتألق مع الزمن جمالا وبراءة . وكما اقتيدت لأم إلى أنشطة تحدى المواضعات وخرق القانون الأخلاق وهي شبه منومة ، فإن البت تدب في هذا الطريق ولكن شبه صاحبة . فقد بدأت علاقتها بابن الشيخ الفاضل الذى يصعب موقع أيه الاجتهاد وتعلمه في المدارس خارج حدود العالم المسموح به فتتاق من نوع نبوية . لكن عالم نبوية الصيق يتسع كلما انفتح على عالم ابن الشيخ الفاضل بأسراره ومعارفه . وتأنف نبوية هذا الاتساع وإن عجزت عن استيعابه أو لتساق كلبية معه ، ظنا حاولت الإمساك بأرنية ماتت في يدها . هذه الكائنات الهشة الناعمة ثومت في يدها . إنها تقتلها حبا فيها ، ظنى بشاره تلك ! والعالم يحرق خارج الصعيد بالحرب العالمية الثانية ، ثم بحرب فلسطين ، التي يعود مصطفى في إثر صباها من ير الشام ويعمل في معسكرات الإنجليز ، وينهب منها ويثرى .

وفي الصعيد تنمو علاقة الحب بين نبوية وابن الشيخ الفاضل وهو حب من نوع خاص ، تلعب فيه الطيور والأرانب والهر والشجر والموت وقصبة الميراث دور منميات للعلاقة ، التي تنمو مصادفة على وقع الأحداث الخارجية العاصمة منذ حرب فلسطين إلى اندلاع المقاومة ضد معسكرات الإنجليز في مظلة الفناء . لكن العلاقة تنمو ، وتغور معها لأتوتة في جسم نبوية ، ومحاصة في تلك الجماعين الفرعتين المحشوتين برمل وحصى ساخن ، اللتين حطتا على صدرها ، فيكمل الجسد ويتألق جمال ، وتندب في أوصال الماشقين أحاسيس وعبات ساحته حادثة ، تجعلها يأسيان معا على براءة الطفولة التي ولت إلى غير عودة . ومع اختفاء البراءة من عالم الصعلين يخفى الشيخ موسى ، قطب البلد

وحاميا ، بعد ليلة مطيرة غريبة ، أخصت فيها السماء الأرض ، وبكت الطهارة المنقودة . وكأنما تنمى بهذا الحو الخرافى الذى حاط برحيل الشيخ موسى وبالصراعات الواقعة على ميراثه بين من بقى من مريدبه .

وما إن تكتمل دورة الإنتم الثانية حتى يعود العائب ويعود مصطفى وقد كلال الشيب هوديه ، بعد أن اتخذت حكومة الوفد قرارها الشهير بمقاطعة العمل في معسكرات الإنجليز . وبرت بوعدده بتعيينه وعين مصطفى فراشا بمدرسة السدر ، لكنه يرفض هذا العمل . ويقع حصا على الجسر يصعب فيه الشاى والقهوة للشاربين والسافرين . ويبعث على حافة عالم القرية حاضرا كما ظل موجودا على حافته غائبا . لكن الأحداث في نحوها وتشابهها لا تفرك له فرصة الاستمتاع بهذا الموقع الغامضى ، بعد أن ظل مؤثرا فيها بفتياه كل هذه السراوت الصوال فهو ذا السعدى ابن الحدادة ، عمة نبوية ، يقع في أنجولة جمال امة حاله ويطلب الزواج منها . فتعارضه أمة ويرفض مصطفى أن يروجه إياها ، فتريد هذه المعارضة حدة رعبته فيها ، وتشعل في قلبه هواها ، فيبهر كل شيء ، ويقع هو كذلك على حافة هذا العالم الذى رفضوا أن يسمحوا له فيه بالتحقق . أما نبوية فقد أمرها مصطفى بالكف عن الذهاب إلى المهر أو العسل في بيت الشيخ الفاضل ، فأحكم بذلك الطوق حولها ، فأصبحت قعيدة البيت والفهر والحرمات من الحب ، وكأنما قدر عليها الترحيح إلى هامش عالم القرية على الرغم من وجوده في مركزه .

لكن الإنتم - وهو فعل التحدى لمواضعات عالم القرية الصعيدية وقوانينها - لا يلبث أن يجمع مرة أخرى مصائر هؤلاء الشحوص الثلاثة ، حين أخذ ينسوق أحشاء نبوية ويسفر عن وجهه البشع . وما إن تكشفه حزية ، التي كانت المسوات قد هدت من قوتها وقدرتها على العمل معا ، وإن لم توهى إرادتها أو سيطرتها على عالمها ، حتى تذهب إلى مصطفى ، تنقل إليه الخير ، فتجديه من خارج الدائرة إلى قلبها . ويخفى مصطفى لينفذ القانون الصارم الذى حاول الابتعاد عن دائرته حول حياته دون جدوى . يصرب نبوية ، ويحرق لها حفرة يعميها فيه حتى الموت ، ثم يبيل اللزب عليها ، ويميع عنها الماء والنعيم حتى تبرح بالفاعل . وينقل مصطفى باب الدار ورائه ويمضى إلى مقهاه . لكن السعدى - وقد علم بالخبر - يضرب هذا الباب نفسه ، ويدخل هادجا ويحز الرأس بمسجل ، ويحملها من الشعر الماحم الطويل يلقبها أمام مصطفى الحالس في مقهاه يسامر روائه ويعسل الأظفار والمناحين . ويصير في وجهه ويصرف ، معلقا هذا العمل طوق الرجال حول مصطفى . وينظر إليه الرجال في صمت متبادل عنهم ، يستعونه به من عداد الرجال . ولا يأنهون بكل تبريراته وتفسيراته . ها هي دنى مرحتهم قد حامت لتعظم رأسه المتكبر . ولعلها الأقد تجدد الانتقام منه لانتهاكه قوانين الصعيد الأخلاقية حتى وهو بعيد عن قصب أو ما تنسبه منه لاعتدائه على حرمان الرجال . وكتفاته بتصيق روحه بشامه عندما علم بحياتها إياه . وأخيرا تعجزه عن أن يدعى لإردتها عند اكتشافه إنتم نبوية . ولما أيقن مصطفى من أن حكمهم قد صدر بإسقاطه من حناهم ، أى بالموت المعوى ، « طلب من نفسه أن تعطيه ما يريد شللا كاملا عن الكلام والحركة والشوف والسمع . ولست نفسه ما أراد

يقفل الجدل بين عناصر القائل والمضاد في المستوى الأول مستمراً وثيق الدائرة مفتوحة . عناصر التشابه بين حزينة وهزيمة قليلة ، في حين نجد أن عناصر المفارقة أكبر ، لأن الفارق كبير بين حرية القوة المسيطرة ، وهزيمة للتوجه بالشهوة والتوقد ، إلى درجة أن الجدل الذي تنمو من خلاله علاقتها هو جدل العقل والهوى ، والتفايد والثورة ، والخصوع المطلق للقانون الأخلاقي والتحدى الدفين له . أما في المستوى الثاني من هذه الدائرة فإن جدل شهوة الحياة والخوف من صرامة مواصفات قوانينها الأخلاقية هو الذي يدفع هذه الدائرة إلى الانغلاق الكامل ، فخرابه بوية مصيراً مشابهاً لمصير أمها ، وبين تعاونت حدة درجته لتعاونت درجة انتهاك كل منها للقانون الأخلاقي .

وإذا ما جاورنا هذه الدوائر الأربع للتداعية بمحيط من تماثل وتكرار ، فسنجد أن جدل الثنائيات في هذا العمل يحور هذه الشخصيات السبع . فهناك الجدل بين القدرة والعجز ، الذي يطوى في أحد مستوياته العميقة على جدل انصباب بين الحرية والإرادة ، فالقدرة على الفعل وعلى الحدة وعلى الرد مرتبطة بالعجز عن مواجهة نتائج هذا الفعل . إن كلا من حزينة وهزيمة وبوية وحق الخدادة - أي كل شخصيات العمل الساتية - قادرة على الفعل بدرجات متفاوتة . وعاجزات - في نفس الوقت - عن مواجهة نتائج أفعالهن أو حتى إحتالها . أما رجال هذا العالم فإمام - باستثناء السعدي وابن الشيخ الفاضل - ماردون في العجز العسوي (عجبت والحداد) أو المصري (مصطفى والشيخ الفاضل) ، وإن كانوا قادرين على مواجهة نتيجة هذا العجز ولو بالحرب ، فقد كان الحرب من العجز هو قدرتهم الكبرى وصلهم العظيم . فالحداد يتحرق ويحرق زوجته معه في لحظة فعل حادة تفصو كل كل حجر العمر وفقره ، ومصطفى يأمر نفسه أن تعطيه شدة كاملاً فستجيب ، وتتمكن بذلك من الحرب من عالم العجز والموت الخزي إلى موت جزئي آخر فيه برهان على رجولته المشكوك فيها . وحتى الاستثناءان : السعدي وابن الشيخ الفاضل ، لم يمت كلية من ثلثة العجز - القدرة . فإذا كان السعدي قد استطاع أن يجهز على نبوية فقد عجز من قبل عن أن يهوديها ، وإذا كان ابن الشيخ الفاضل قد غار بنبوية فقد عجز عن مواجهة نتيجة فعله ونحى عنها لنسوت وحدها .

وهذا الجدل الخصب بين القدرة والعجز ، الذي يشمل معظم شخصيات العمل ، وبخاصة تلك التي شاركت في صياغة عالمه المطلق ، الذي نجلد فيه وجوه الاختيار على نحو صارم ، والذي تقف فيه المرأة حارسة لهذا الطريق المحكم حول الشخصيات والمصائر ، ومدمرة له معاً ، ويكتسب فيه القانون الأخلاقي سطوة كاملة تحد من حرية الشخصيات وتقتل إرادتها في وقت واحد ، ويتم فيه تبادل المراكز بين الواقعي والخرافي في لعبة السيطرة على مقدرات الأحداث وتفسيرها ، على نحو يصبح معه من العجز الحديث عن الحرية والإرادة بوصفها مفهومي مجردين وإعما كوجه لري لكل تيارات الرؤى والمذاهب التحية الصانعة لقوانين هذا العالم والمكونة لرؤى شخصياته . وقد حاول يحيى الظاهر عبد الله بهذا البناء التكراري للعمل ، ومن خلال علاقات التابع الكبير التي يبرز فيها الأحداث بالرؤى التحية والموروثات الشعبية والموروثات

وأطاحت ، (ص ١٥٠) . وحملوه إلى بيته ، إلى أمه حزينة المهطمة . لقي هدهما الزمان بعد موت الزوج والإبنة وهلاك الحبيدة . ويعود الإبن العائب إلى قلب الدار مشلولاً ، فيعلق بعودته الدائرة التي بدأت بصورة الأب المشلول في بداية هذا العمل

وإغلاق الدائرة يتم في هذا العمل على عدة مستويات : فهناك أكثر من دائرة في هذا العمل يتم فيها نوع من جدل الثنائيات بنائياً ومضمونياً . وهو جدل لا يهض على طرفي أوشخصيتين تتكرر عوالمها دورة الحياة فحسب وإنما يتطوى أيضاً على عنصرين يتصارعان لتحقيق هذا التكرار الذي تتعلق به الدائرة . بمعنى أن الثنائية البنائية تهب على ثنائية موضوعية يتم هربها جدل موضوعين أوليين بالصورة التي تفرز جدل الشخصيتين . في دائرة الأب - الإبن (عجبت ومصطفى) نجد أن انتهاء الإبن إلى مصير الأب قد تم من خلال الجدل الدائم بين الحضور وغياب مسترياته المتعددة . فالأب الحاضر في بداية القصة عاجز وعاتب عن ساحة التأثير في الأحداث ، في حين يشارك الإبن العائب بفدعية أكبر فيها ، على الرغم من غياب الفعل عنها . ليس فقط لأن النفوذ التي يرسها توشك أن تكون هي العصب الذي تنهض عليه حياة الأسرة بأكملها ، والنفوذ الفاعلة في تحريك مقدراتها ، ولكن أيضاً لأنه أمل الأسرة بعد انكسار عمودها الأبوي ، ولأنه محرك خيال الأخت وموضوع شهواتها المحرمة ، ولأنه المرجع الذي تعود إليه الأم في كل أمر مهم . وعندما يعيب الأب بالموت من عالم الأسرة يرس العائب هو رجس الوحيد ، ثم ما لبثت الآية أن تنقلب بانعكاس الوضع ، فلما إن يحضر العائب مصطفى حتى يبدأ حصوره القديم في التلاشي ، فها هو ذا يجيب آمال الأم وتوقعاتها ، فلم يبع لها بأى سر من عالم الحرية ، ولم يظهر لها علامة على عثوره على كثر ، أو جسده لأى مال . وها هو ذا أخيراً يعود إليها مشلولاً وقد خسف ابن الخدادة بحصوره وفعله ورجوه كفه وأررى به . ومن جدل هذا الحضور والغياب تكتمل دائرة الأب - الإبن ، وإن تم إكتناها بعد أن خلا البيت تماماً إلا من حزينة . وهل هامش دائرة الأب - الإبن الأساسية هذه مجرد دائرة أب - إبن ثانوية أخرى هي دائرة الشيخ الفاضل وابنه ، يتم فيها الجدل بين الخير والشر ، وبين الذات والآخرين . فإذا كان الشيخ الفاضل قد ظل كياناً مهيماً على حدود هذا العالم ، يبعي له الخير ويشارك في دفع الحياة فيه ، فإن ابنه بقى على نفس هذه الحدود وإن شارك بقدر أكبر في أحداث هذا العالم ، وحلبت مشاركته الدمار والموت إليه . لذلك نجد أنه في حين تتعلق الدائرة في المستوى الأول (عجبت - مصطفى) تظل مفتوحة في هذا المستوى الهامشي ، حيث نجد في هذه الثنائية قدراً كبيراً من التنازع لا يحل الإبن تكراراً للأب . لكن فيها أيضاً قدراً أكبر من التماثل الذي نجده في تقديم الذات على الآخرين ، وفي هذا القدر العائض من الاستعلاء عبيهم والاستعفاف بمصائرهم ، وفي تلك الرغبة الواضحة في استعراض الذات والمعرفة أمامهم

وفي دائرة الأم - البنت ، وهي دائرة ذات مستويين أيضاً (حرية - هزيمة) ، ثم (هزيمة - نبوة) يكتمل التكرار في المستوى الثاني من الدائرة فتعلق على تكرار نبوية لهزيمة سلوكها ومصيرها في حين

ورؤاها بشيء من التفصيل .

وفي البداية نلاحظ الطبيعة الإيسودية episodic للنساء ،
معنى لا يبدأ بتيمة أساسية تتعرف على تفاصيلها وتوحيدها فيما بعد ، كما
شاهدنا في (الطوق والإسورة) ، بل نجد أنفسنا بإزاء مدخل يحاول من
البداية أن يرسى قواعد قص جديدة ، لا تعتمد على عنصر السرد
أو التوقع ، ولا تستهدف التشويق وإن حقيقته بصورة ما ، بل تريد
إبراز المفارقات والتعليق عليها ، ولا تتورع عن استخدام امباعات وغير
ذلك من أساليب تجميل الصورة وتكبيرها ، لتلور ما تريد من مفارقات
ويبدو ذلك واضحاً منذ مطلع القصة :

«حين رأى وقد أنهكه السير الطويل ، وكان يصعد من
الأسفل إلى الأعلى المعلم الفاجر بواجهات من زجاج ،
والرجل السمين القصير وصاحبه التي تلبس بالعلوم لور
الذهب - ياكلاان عجلاً مشرباً ، وديكا روما ، وطاووما
محباً . وحوثا عقلياً ، بعد أن شرباً من جيد الخمر تبع
زجاجات .. وأمامها تورية الحلوى على شكل شاحنة
ومعجم شاحنة) صرخ - هو الخالع الخاق العاري -
صرخته الأخيرة ، وارغمي في حوض أمه الأرض
ليستريح - عليه سلام الله . » (ص ٥٦)

الشكلية والمكتوبة ، بل بالأحداث والوقائع التي تلور خارج عالم هذه
القرية الصعيدية المطلق وتؤثر فيه ، حاول أن يصوغ لنا قدرتها وسلطانها
على الشخصيات وتغلغلها في ضمائرهم معاً . وهي محاولة سينمائية يحس
بطريقة فريدة في عمله الطويل التالي .

(٢) الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة

توشك (الحقائق القديمة ...) أن تكون تكتلة من نوع قريب لـ
(الطوق والإسورة) ، لأن إسكاف المودة ، بطلها وروايتها ، يقدم لنا
ما يمكن أن نسميه بعصر ماشاهده مصطفى في غربت ، إذا ما تصورنا أنه
قضى هذه القرية في قاع مدينة القاهرة ، ولأن صورة الصعيدى خارج
عالم الصعيد وطوق قوائمه وموضوعاته الحكمة مكملة لصورته داخله .
وهي توشك أن تكون تكتلة لها أيضا من حيث إنها تلور في فترة رمية
لاحقة لتلك التي دارت فيها أحداث (الطوق والإسورة) ، التي جرت
في الأربعينات والخمسينات ، في حين تحاول (الحقائق القديمة ...) أن
تقدم لنا الستينات والسبعينات . وقد كان من الطبيعي أن يكتب يحيى
الظاهر عبد الله عن صعيد الأربعينات والخمسينات الذي جعله ، وأن
يكتب عن قاهرة الستينات والسبعينات التي نزع إليها مع بدايات
ستينات ، وحاصر معامرة الحياة فيها وحده ، وجرب كثيراً مما عاناه
إسكاف المودة في عالمها العظ . وتوشك أن تكون تكتلة لها أيضا من
حيث إنها خصوة تالية من ناحية البناء الفني وإن كانت برغم الاختلاف
البنائي لا تزال تنتمي - مثلها - إلى عالم الحساسية الفنية الجديدة بأدواته
ولغته ورؤاه ، بد تتغل بشجرة النتائج السبي والتسلل المطلق التي سادت
الجزء الأكبر من العمل الأول .

وقد كان من الطبيعي أن تحدث هذه التغيرات ، لأن هذا العمل
يقدم إلينا عالماً مغايراً لعالم العمل الأول وإن لم تنفصم صلته به نهائياً ، إذ
يصبح البطل هنا هو المهور ، وليس تلك الشبكة المعقدة غير المرئية من
الموروثات النخبية والرؤى والفرويق والموضوعات الأخلاقية التي تقتصر
كل الشخصيات في أحولتها المرفية ، ويصبح الحروب من العالم بدلاً من
مواجهة شبكة تقاليد وشخصياته المعقدة تلك ، وتصبح حياة القاهرة
النصاحبة الفنية للتعصبة على الفهم بدلاً لعالم الصيد الهادئ المحدود
بواضح كحد سيف ، وتصبح اللحظة الزمنية المركزة للبيئة بالأحداث
بدلاً بلامتناد الزمنى الطويل الذي تتابع فيه الأجيال وتتعاقب الوقائع .
وعلى الرغم من كل هذه الاختلافات لم تختلف ثنائية الخذل بين العناصر
لصناعة للعام ولا حتى ضرورة التكرار التي تتعلق معها بعض الدوائر
ويظل بعضها الآخر مفتوحاً ، فالبناء التكرارى واحد في العملية وإن
اختلفت طبيعة النتائج الذي يصوغ هذا التكرار ويصممه ، إذ تحلت
(الحقائق ...) عن معظم مكونات النتائج السبي أو للتعلق في محاولة
لخلق نوع جديد من نتاج الكيبي ، وإن لم تتخلص من بعض التصنع
و آثار عقلانية النتائج السبي التي تدور عرية على سياقات النتائج الكيبي
الشعرية ، التي نجد بعض صورها الحسية في (الطوق والإسورة) . كما
ركزت على المزج بين المتناقضات ، وإدغام التنازى في الواقعى ،
وتدلغة في التوبيخ ، وللمساءة في الملهاة . وحتى نهد عناصر التشابه
والاختلاف في العملين علينا أن نتعرف على عالم (الحقائق القديمة ...)

في هذا المطلع نواجه مباشرة مجموعة من قواعد القص الجديدة ، التي
تستهدف معالجة المبالغات والتفاريق بأسلوب التناول الوقعى الهادئ ،
والتي ثبتت هذه المبالغات والصور الساكنة في ثانيا حيط من القص
الواقعى ، الذي يروى خلاله العمل حدثاً يمكن متابعة تفاصيله . هناك
رجل قهقر جائع مبهك يصعد في طريق يرتفع ويشاهد مطعماً لا يدرى إن
كان حقيقياً أو وهمياً ، ولكن صورته شبه الساكنة وكأنها رسم في لوحة
وليست مشهداً واقعياً في الطريق ، فتمرض قصة هذا السائر الذي
ميسقط من التعب بعد قليل . وهو اعراض موظف ، إذ يتفاعل مع
القصة الواقعية من جهة ، ومع غيره من الصور والأحداث والمشاهد
الاعراضية وشذرات الحكمة والقصص والحكايات الثانوية وتأثيرات
الشعبية والاجتماعية من جهة أخرى ، لبناء صورة هذا العالم المعقد
المشاكل ، الذي نحاول القصة أن تقدمه إلينا .

ويستمر الخط الواقعى في التطور والاقتراب من الحصد ، باعتباره
والتفاعل معه حيناً يقف إلى المشهد الدركى والعمور ، وتختلط مع وفودها
الحقائق الواقعية بالحكايات الأسطورية والخلق التي يشحون معها البشر
إلى شجر أو إلى أحجار ، وكأب في عالم ألف بيمة ساحر وما يبدأ
القسم الثاني من هذا العمل حتى يدخنا في تفاصيل واحدة من تلك
الحكايات الأسطورية وقد تلمست الخط الواقعى الذي نتعرف من خلاله
على مظل هذا العمل . وهو ذلك العمور لأندى دى الشيدار ندى
يدخله في تجارب ومقالب لا تنتهى . فقد أعدنا القسم الأول هذا ، وهو
يرينا كيف يتحول الإنسان إلى حجر ، ويقدم إلينا المفارقات الراجحة التي
تحكم عالم العمل ، وعمل حدثها اللامعقور محتملاً بل واقعاً ومحا

الكلب ، ولكن الكلب مات اليوم ، فاستيقظت مموتة ككل محذوفة
القديمة ، وجاء إلى الخسارة يهدد وساوسه ، وما هو ذا يجد أفضل من
يواسيه ، يجد إسكافى المودة الذى يقاسمه شرابه ، ويحوص معه . وقد
سرى عنه مغامرة من نوع جديد ، هي مغامرة البحث عن حجارة المسروق
وقد عرف في أثناء ذلك بعض ما يدعج الإسكافى إلى حجارة الشراب :
القرب من درب الصفا الذى يعيش فيه ، ومن مكانه القديسين
اللمحوص - الثنابى الخجلة . وأيضاً فقد عرف شيئاً عن أحلامه في
الانتقال إلى درب جديد عامر بالمودة ، إلى جمهورية جديدة لإدارة
عيا ولا غش ولا جهل (ص ٨٢) ، ولا يطارده فيرجاها البلدية
الغلاظ الفقراء والصفاء من عباد الله ورعايا تلك الحكومة العربية لئى
لا نزعى سوى رجال الدرك وسجاة الإنابات الذين يعرضون على عالم
الإسكافى الخوف والرعب ، ويحولون أعباءه إلى صمت أخرس رابح
واختياري ، تنتهى به دورة من دورات هذا العمل ، ويوم من أيام
إسكافى المودة الغريب .

وما نحن في الدورة التالية نعرف جانياً آخر في حياة هذا الإسكافى
الذى لم يشهد حتى اليوم سوى لياليه ، نعرف واحداً من سهراته نعرف
أنه يحترف مهنة كاسدة ، وأنه ماهر في نفس المنازعات التى تشب بين
أصحاب الذكاكين المهاجرة ، لأنه قادر على رواية الحكاية الواحدة
بصورتين متناقضتين دون أن يطرأ له حس ، وأنه يحدث لبق قادر على
إدارة دقة الحديث والأحداث معاً حتى تقود أسيراً إلى حجرة محار في
الليلة ، حيث تصفو النفوس ، وتنتهى المنازعات ، ويحور الحديث
صوب المصوم المشتركة .. الغلاء وتردى الأخلاق ومسح نقيم .. إنه آخر
الزمان . لكن هل من الممكن أن يهرب الإسكافى ويدمأؤه من هذا
الزمان ١٩ .. لا ، لأن أبشع مافى هذا العالم الذى يتقوده مع جرعات
الحمر لا يلبث أن يقتحم عليهم خباياهم في ثياب السمار الذى يأتي
بصفقة غريبة إلى صاحب المقهى الذى دعا الإسكافى لشرب في هذا
المساء . وتترك من هذه الصفقة بذور الشقاق والخوف وتغريه الدت
وإرهاق حدة النقد الاجتماعى والسياسى . ويأتى مع كل هذا التشتت
إلى البطل ، والرعب والمطاردة ، لتنتهى دورة ونعلن - عن نحو قاصع -
من ميلاد دورة جديدة

وفي هذه الدورة الجديدة يقاسم إسكافى المودة موطها صغيراً من
سكان حارته همومه ، يعرف من خلال هذه المقامعة على رجاجة خمر
في حانة محال الكثير من رحلة الإسكافى الذى هرب من قسره في
الصعيد وجاء ليواجه نفس هذا القدر في المدينة الكبيرة التى تأخذ منه
الصحاب وتغن عليه بالكعاب ، لكنه يدافع عن نفسه بقدر
استطاعته ، ويتزع من بين أبواب العفر والمنااة خططات من بشرة
والسعادة عندما يعاقر الراح مع إنسان آخر في لحظة من التواصل يحتنى
فيها الأسوار التى تعزل البشر عن بعضهم البعض هبة يرى فيها ، لإنسان
لحمة من التواصل يعنى من إحساسه بالحرلة بعد تبددها الوشيث . ويعود
الإسكافى ليواصل دورته الأبدية . دورة بحث عن لحظة التحقق التى
ما إن تحين حتى تبدد ، لأن الإسكافى يبدو هنا كأنه محكوم عليه
بالنزلة ، فما إن يقرب من إنسان ويلمس كل منها في الآخر شيئاً حتى
تمهرها الظروف على أن يعتمد كل منها عن الآخر مرة أخرى



ومن هنا فإننا لا ندهش أبداً ونحن نشاهد المصور وقد تحول إلى خروف
يصحبه الدركى إلى بيته ، وما إن يجد نفسه وحده مع زوجة الدركى
نبصة الحسبة حتى يتخلل عنه شيطانه ، ويرتد آدمياً يشبع شهوة الزوجة
إلى رفسة القدم ، وتوقها إلى الولد الذى يؤمن مستقبلها مع هذا الدركى
المستور ، ثم تطلقه الزوجة فيعود إلى داته القديمة وقد أفاق من سكره
ونعرف على داته : « أنا إسكافى المودة .. أنا الساكن بدرب الصفا » .
(ص ٩٨) .

وما إن يتعرف على داته حتى تطالعه هموم واقعه التى لا تفككها
بغير المصور الرامى بأن زوجته المبتورة الثديين هي أس بلائه ، وهى التى
أدخلته بهمها لتقبل في تجربة الليلة الماضية ، عندما لم تفتح له الباب
فاضطر إلى التحول إلى خروف ليجو من شر الدركى موقع في برائه ،
وعاش تلك المغامرة الحميدة العاقبة مع زوجته النبصة العاقبة . ولذلك
فقد أراد أن يعاقبها على إصاهاها لمزاجه ، ويديدها لأثر الحمر من
رأسه ، فصرها وجرحها من شعرها الطويل الأسود ، الذى برقت مع لحته
فكرة جديدة في رأسه ، أن يحز الشعر ويبيعه لابن تانا الخلاق حتى
يشترى بشه رجاجة حرق . وما إن يفعل ذلك ويقبض الثمن حتى بهرب
باب الخسارة ويدخل ويشرب ، لتبدأ دورة ثانية تنتهى به هذه المرة في
المصر ليقتضى بالسجن أسبوعاً . وما إن يخرج من السجن حتى يقصد مرة
أخرى خسارة محال الخائفة ، على المكان الوحيد الذى يستطيع أن
يقصده ممسكاً بعد رحلة العذاب ومعاناة السجن .

وفي الخسارة يلتقى في هذه المرة بصديقه القديم « العرجى » ، الذى
كان قد هجر الخسارة ولكن هو لوجه ساقته إليها اليوم مرة أخرى فيشاركه
شرابه ، ويعيره في المقابل أدبه فيحكى له العرجى مشكلته التى دفنته إلى
العودة إلى تعاطي الخمر . إن أولاده الذكور يموتون ، وله سبع بنات وقد
نصحته جارتة أن يرى كلباً حتى يفدى ابنه الجديد . وعاش الولد مع

ومن نصادفه وقد صمت له الدنيا مؤقتاً ، فقد رنق ثلاثة سال في يوم واحد ، وشرب من الخمر كفايته ، وأكل من لحم الحيوان ما سد به جوعه ، وبدأ يبيع من كلامه ومعرفة ورؤاه ما جعلنا نتعرف جغرافية المكان ، وتركيبه البشري والاجتماعي ، والأدواء الأخلاقية التي حاقت به ، وعلى العلاء الذي يكرى للناس بنيرانه ، وعلى طائزات الأعداء التي تحرق البيوت ، وعلى أن الدنيا - حلم كالحقيقة وحقيقة كالحلم ، والدنيا كابوس أيضا (ص ١١٤) ، في الحلم يكرر الواقع نفسه . ويظارده الدركي ، يقصى بالخضر أياما ، ينطفئ فيها مرابط الخيل ، ويتشوق لقطرة خمر ، وللمنة تواصل ، وعلم بجمهورية القائمة على المحبة والعودة ، والتي لا تتحقق أبدا ، عذسه مستحالة تحقيقها إلى دورة البحث الأبدية .

وفي هذه الدورة السابعة يكتشف السر وقد صفا عقله . وبدأ يفكر : إنها الأبدية .. وهي أجدية عالم جديد شائه ، تنقلب فيه القيم ، وتصبح التجارة في السوق السوداء هي أعلى القيم الجديدة ، وأعمال الخسة والنداء هي السبيل الوحيد لتوفير الحاجات الأساسية ، ويصبح السفر إلى البلاد الغريبة والعمل في الخارج وسيلة الحياة في الداخل . ويلدو حوار دائم بين إسكاف المودة المهور وإسكاف المودة الصاخي في عملية انشطار وتوحد جدلية دائمة ، لا تلبث أن ترتد بنا إلى إسكاف المودة المهور ، الذي يمر الشرطي من قضاة إلى المحقق ، وفي هذه الدورة كما انتهت كل الدورات ، وتنتقل الدائرة الكاملة على البطل الذي لا يتحقق أحلامه أبدا ، والذي تنتهي كل محاولاته للخروج من دائرة العجز والمفارقات القاسية والقيم الشائبة إلى الإحباط والقهر وحرارة المهر

وهنا تنتهي آخر الدوائر الإيسودية episodic السبع من حيث بدأت ، وكأنما تغلق حلقاتها الحكمة على محاولات البطل الساذجة للإفلات من إسار هذا العالم المفروض عليه ، الذي يبدو - برغم غلابة الادعاء لرفيقة - أنه عاجز عن فهمه تماما . صحيح أنه حاول في الدائرة السابعة ولأخيرة - بعد أن حمل الرقم السابع بعدد من دلالات الصحو والدموع نصابية (ص ١١٨) - أن يطلق من صدره الوهمي ، المصروع من الكف المطبقة والسبابة المشهورة ، النار على بعض صانعي مؤسساته ، من محالي الواقع خلف السار . الذي يمكن الجميع بشرايه من التعايش مع كل هذه التناقضات الزاعقة . والاكتماء بالشراب واللامعل . ولكنه يظل عاجزا عن إيجاد مخرج ، اللهم إلا الملاحظة على نفسه حيا - والحياه معها قيمة عظيمة - واستزاع لحظات عارة من التحقق والتواصل والاستمتاع ببعض لذات الحياة . يظل مستلبا لتلك الدائرة المجهسية التي تدفعه إلى المخامرة مرارا من واقعه ، وحريرا وراء أحلامه العvisية ، ثم ترده الخمر مع يد الدركي ، وصمم روجه عن الاستجابة لصرياته على بها المرصد أبدا في وجهه ، إلى أبشع ما في هذا الواقع من علاقات .

ولذلك توشك دوائر هذا العمل السبع أن تكون مجرد جلسات لتبادل المواقف والضموم ، ولتعرية المجتمع بطريقة لا تخلو من مباشرة وفجاجة وسلامة أحيانا . تعود بعنقا الحياة إلى سيرتها الأولى وقد

استمدت من هذه الجلسات التي تستهدف السحرة من الذات ومن الواقع الخارجى معا طاقة على التحمل والاستمرار ، والأهم من ذلك على تجنب مواجهة ما في الواقع من فساد وقيم مغلوبة . فالبناء في هذا العمل الفني صدى لتفكك الواقع وضعت مكوناته وجزئية الوعي بهذه المكونات . صحيح أن العمل يطمح في نفس الوقت إلى أن يخلق شخصية صطلوك إنساني كبير ، يظرف العالم لحظة ورشاقة فائقة ، ويتطوى على كثير من سمات الشخصية النمطية لاین البلد الذي يعشق الحسية ولا يعبأ بالروادع بل يتعامل معها بطريقة المبرزة والشديدة الخصوصية . لكنه قد أغرق شخصيته في طوفان من الحزنات والتفاصيل التي لأرباط بها سوى وحدة الشخصية والمكان ، والتي تستهدف استخدام حيلة السكر لتقديم صورة العالم المقنوب الكربة الفعلة ، وتكشف وقت غياب الوعي عن قوابله ومنطقه الذي يحيا بطبيعته المنطق الصاخي ، منطق العقل والإفاعة ، وأخفق في إبحار طموحه الكبير لخلق شخصية الصطلوك وإن نجح في إبراز شيء من تفكك الواقع واهتراء نماذجه الناجحة وإنسانية نماذجه المسعركة .

وقد استحدثت (الحقائق القديمة ...) لتحقيق هذا مجموعة من الحيل والأدوات الفنية التي تنسج إلى الشكل الملحمي وليس إلى الشكل الدرامي الذي ساد (الطوق والإسورة) كما كانت الذكورة لطيفة الزينات ، وإن كان في (الطوق والإسورة) - كما بينا - كثير من العناصر البنائية التي يمكن إدراجها تحت نطاق الشكل الملحمي . بالصورة التي تدعونا إلى القول بأن (الحقائق القديمة ...) تنطوي على تسمية وتركيب للعناصر البنائية للمحمية في سابقها . وعلى استئصال عناصر نقص القديمة التي بقي جزء منها في (الطوق والإسورة) ، لأن في النمجة بعد ذلك أوجه شبه عدة ، وخاصة على المستوى الأصغر : مستوى تدور دور الثقافة والموضوعات الاجتماعية التحتية في عبادة مفادير الشخصيات والأحداث . وقد كان من الطبيعي أن تتبرر عناصر الشكل الملحمي على نحو أشمل في العمل الأخير ، لأن هذا الشكل هو الأكبر قدرة على تجسيد موصي الواقع ، واحتلاط الرؤى وقيم الذي تثيرت به المرحلة التي تدور فيها أحداث (الحقائق القديمة) . ص ١٠٠ ص ١٠١

أحدانا بالمصنف لهذا المصطلح

إن ما تقدمه هذه القصة الطويلة ليس سلسلة من الأحداث المترابطة ، التي تجمعها حبكة ما ، ولكنه مجموعة من الصور والحزبات التي تنعكس على مرآيا وعي إنسان مسروق لا يفقد قدرته على إدراك الأمور في مجامير الظفر ، وإنما يرتد إليه وجهه مع رشقات الشافية من القهر والخوف والمخامرة . فحياة إسكاف المودة اليومية توشك أن تكون ممارسة دائمة لغياب الوعي أو قنينا قسريا (وربما كان إراديا) له . وحتى يصبح لهذه المجموعة من الصور المفككة قدرة أكبر على الإفصاح فإن الكاتب يحاول أن يربطها بعالم الحكاية القديمة (حكايات ألف ليلة والحكاية الشعبية) من خلال استخدام لغة هذا العالم ومفرداته . لتأصيل ما تقدمه حكاياته وصوره ، ولربطه بعالم القهر الذي توارثناه منذ ألف ليلة وحكايات الزمن القديم . لذلك يكثر استخدامه لصياغات الحكمة الشعبية ، وللإحالات التي توفق في المتن قصص ألف ليلة

القديمة ، وللاصطلاحات الشعبية الاعترافية ، ولتراكيب اللغة العامة ، التي تسهل تحت قشرة القصص ونمطها منقاداً جديداً ونحواً جديداً

وهو يكثر أيضاً من استخدام بعض التراكيب المستقاة من لغة الترجمة لعربية للكتاب المقدس ، لا ليصوغ بها شعر تكوينه الخاص ، بل يكتب بها شعر تكوينه منسوب ، لا يتخلق فيه العالم وفق إرادة رب قدر ميسر . بل يتفكك وينحل وينثر مقاليد تدهور السوق ولنصوص والسياسة وفقدوا الصياغر . إنه سفر التصنع والاضمار وتدهور القيم ونهزؤ العلاقات . وقد استطاعت إحدى سمات هذه اللغة التوراتية ، وهي تقديم الصفة على الموصوف ، أن توحى بتقديم الماهية على الوجود ، وهي التي تتردد في ثياب العمل وتتفق هذه السمة في أحد أبعادها مع تلك السكوية القدرية التي بطرحها البناء النثري المحكم لدى يون من قيمة التعبير ، ويبرز صرخ التكرار والاستمرار ، ومع النوع بالتشكيك الذي يؤكد بدوره اللبم والمعصم على حساب المرف والخصوص ، والنمط على حساب الحس والتميز ، ومع الإلحاح على تكرار بعض العناصر (كلمات ، إشارات ، أحداث) لتحويلها إلى مرس أو محاور تمكن القارئ من ربط بعض جزليات هذا الشانكة والإحساس بالألفة مع العالم الذي يقدمه الكاتب له ، ويرسوخ بعض الثوابت والتميمات فيه . وكل هذه سمات ستعرف عليها وقد انتابها بعض التغير في آخر أعمال يحيى الطاهر عبد الله الطريقت.

(٣) تصاوير من التراب والماء والشمس

إذا كانت هناك صلة واضحة بين (الطريق والإسورة) و (الحقائق القديمة ...) فإن الأواصر التي تربط (الحقائق القديمة ...) بآخر أعمال يحيى الطاهر عبد الله (تصاوير من التراب والماء والشمس) وثيقة للغاية . (فالتصاوير) تكتله حقيقة للحقائق ، ليس فقط لأنها تناولت نفس البطل ونفس المكان ونفس الفترة التاريخية - أو بالأحرى السمات الأخيرة من نفس العقد الذي تناولت (الحقائق القديمة ...) سنواته لأول ، ولكن أيضاً لأنها تقدم لنا الوجه الآخر للعالم الذي قدمته سابقتها : الوجه المتكامل لصورة التناقضات الحادة والساخرة ، الذي طالعتنا بها (الحقائق القديمة ...) ، وجه للمانة المناوئة لإسكافي المودة ورفقه من المفهولين المعبدين بوعيم بما يدور في الواقع من حوهم ، ويعجزهم عن التأقلم مع هذا الواقع أو تمييزه ، والرايين في استقرار حداث من اتحقق - وعناصر الكدة ، وتخلق السعادة في قلب الألم والشوة والمماناة

(فالتصاوير) لانضم إلينا إسكافي المودة المراقب اللامبالي ، الذي يستمتع بسحرته لكبية وتعاله للمستمر المحادر على كل ما يدور تحت بصره من وقائع وأحداث ، والذي شاهدناه في (الحقائق القديمة ...) ، بل تقدم إلينا إسكافي المودة المشارك للفهول - ربما بسبب تحديه عن المشاهدة ومحاوئته أن يفعل شيئاً ، وبسبب وجوده بالقرب من القاع أو في قاع القاع نفسه ، وهذه هي دلالة مهته . فهو ليس إسكافياً عمي أنه يرتق التعال فحسب ، ولكنه إسكافي بالمعنى

وتلجأ (تصاوير...) إلى أسلوب مشابه لأسلوب (الحقائق القديمة...) البتاني ومختلف عنه معاً في تقديمها للتفاصيل والأبعاد الخاصة بهذا الوجه الشائق الآخر من وجوه حياة هذا الصعلوك الإنساني الكبير ، إسكافي المودة في مدينة القاهرة . فهي تعتمد مثلها على البناء الإيسودي شبه المتفكك ظاهرياً ، وعلى نفس اللغة المظلة بالبرؤى والتراكيب العامة والشحية الثرية بالإيجادات الشعرية ، ولكنها تحاول أن تجرد هذا البناء وتلك اللغة من كل عناصر التشويق القصصى أو الخيال الشاعرى التقليدى التي يلى شيء كثير منها في بعض فصول (الحقائق القديمة ...) وأن تطفد القارئ من أحولة الاستمراري في معرفة الحزنيات ، أو تتبع تفاصيل أية حبكة رئيسية أو ثانوية ، أو الاستسلام لإغراءات الاهتمام الشديد بحدث أو شخصية ما ، لأن كل هذا يتحقق عادة على حساب تأمل معنى الأحداث أو فهم بعض أدوات القصص الشعي وكتاب المسرح الملحمي معاً ، إذ تلجأ إلى التلخيص والمبالغة ، وتبدأ فصرها بمقطعات قصيرة من الأقوال أو التأملات الخاصة بطلها الرئيس ، إسكافي المودة ، للحص معظم ما يدور في الفصل الذي تفتحه من رؤى وأحداث ، مضافاً إلى ذلك رؤية البطل النفسية والعقلية لهذه الرؤى وتلك الأحداث التي علينا ألا نستغرق في تتبع مجراها ، وأن نلقت إلى أبعاد أخرى يحاول الفصل أن يقدمها إلينا .

فهذا العمل القصصى كما يقول عنوانه (تصاوير من التراب والماء والشمس) ليس بأى حال من الأحوال محاولة لخلق عالم يتحرك على الورق بالصورة التخليدية القديمة ، بل هو تقديم لمجموعة من التصاوير - كتصاوير للقاير ورسوم للمعابد القديمة - التي تؤمن بقدرة المخطوط التلخيصية الدالة البسيطة على التعبير الخيال والصكرى معاً ، ونقى تعتمد على المواد والعناصر الأساسية حسب هي ليست تصاوير من الألوان النادرة ، ولكنها تصاوير من العناصر الأساسية ، التي تصنع الحياة ، وهي الماء والتراب والشمس ، والتي تذكرنا بالتطعيم اليوناني الأوائل من طاليس وأنكسندريس وهرفليطس ، وبالطبيعيين المتأخرين مثل أسادوقليس وديموقريطيس وأنكسأوراس وغيرهم من الملاسفة الأوائل الذين قالوا بالعناصر الثلاثة والعناصر الأربعة . ذلك أن الشمس في عنوان هذا العمل القصصى تأتي للتصاوير بعصرين معاً ، وهما النار والمواء . ولا يمكن هذا الاهتمام بالعناصر الأساسية المكونة للحياة ، والصناعة للعالم ، في عنوان العمل فحسب ، بل في بنائه وصياغته ولغته . وحتى تتعرف على هذا الجانب منه علينا أن نصحب العمل في محاولة للتحليل لا نستهدف تلخيصه ، فالتلخيص هو إحدى وسائله البائية ، بل ترمى إلى التعرف على محاوره الأساسية

وبدا الفصل الأول من (تساوير من الزراب ولقاء والشمس)
هذه أسطورة التذخيرية الدالة :

«الناس بالناس ، والناس للناس ، وصاحب الطاعن في السن
في كرب - بعد موت ابنه الوحيد ماتت أم ابنه صباح اليوم
الأربعاء ، ووقف أمام المصاحب مكثف البدين
مردولة .»

التي تعرف بها كل الأحداث الرئيسية التي دارت ، أو بالأحرى ستدور
في هذا الفصل ، وتعرف معها أيضا المتطور الأخلاقي الذي يرى خلاله
لبطل «إسكاف المؤدة» ، الذي يوقع هذه لفتحات ، الأحداث ،
ويتصور دوره فيها بأنه يحس بمسئولية عما يجري لأصاحبه تفرضها عليه هذه
«قيمة» القانون - العرف «الناس بالناس ، والناس للناس» . ومن هنا
فإن كرب صاحب قاسم هو كربة ، وهو الذي يدفعه إلى اليقين بأن
«الفعل واجب .. الفعل فرض» .. لكن ترى ما هو نوع الفعل الذي
يستطيع الإسكاف إثباته إزاء هذا الموت القاسم الذي اختطف روعة
صاحبه سوى مصاحبة هذا المصاحب إلى موئل الشبان - وهذه
الأحزان ، إلى خسارة محالي

لكن الإحساس بضرورة الفعل ، حتى ولو كان صلا سلبيا من هذا
النوع ، يوقع الإسكاف في المأزق ، فهو مفلس ^{تجميع ذلك} في تلك المواقف
باربعة الدعوة إلى الخسارة . وها هو ذا يعمل النفس أنه قد نجح في الخسارة
بمصر بدييات قاسم بشربون ، وربما دعوها إلى الشراب ، وخلصوه من
هذا المأزق . غير أنها يجدان الخسارة خالية في ذلك الوقت من النهار ،
فيحارب الإسكاف أن يتخلص من المأزق بالحيلة . ويتدفق الشراب ،
وتتدفق معه هموم قاسم الصعيدي الذي رح إلى القاهرة هاربا من الفقر
بواجه فيها آلام الفقر ، وليفتقد فيها إحدى جنبه في اعتصامات الطلبة
ومظاهرهم ، ويعمل معه إليها ميراثا من الرزق والمعادن والمعتقدات
الشعبية التي تحكم تصرفاته ، وتلج عليه سلوكه . ويحول هذا الميراث
إلى صبه يهبط كاهل قاسم ، لأنه بطال به بما لا طاقة له به . فتلاب قاسم
قد أورتوه بها خاسا لموت في صورة ملاك يمسك بحربة ، يجرح البدن
ويستل الروح ، وتبقى الروح معلقة بجروح البدن حتى يتصدق أهل البيت
بسورتين من القرآن على قبره . لكن أتى له وهو الفقير للمور بأجر
المقري وقد ألقه شراء الكمس واكتراء المسال والجار والحشة .

ها يتفق ذهن الإسكاف من حيلة جديدة ، فلماذا لا يستعير
جهاز تسجيل يدبر به شريطا بحجم الكف ، فيه ما يكفي من
التسجيلات القرآنية الكاملة بأنقاد روح الزوجة المعلقة بجروح البدن
لا تزال ؟ ويذهب إلى حصص وجع جامع الخرق برجاجة من طيب
لحمر يختصاها معا ، ويستعير منه الجهار الذي كان كل ماخرج به رجب
من شقاء عامين في ليبيا ، أحبطتها حشة الاشتاكات بين البلدين
اشقيقين . وهد إلى خسارة محالي ، وأوصل الجهار بالكهرباء لمل غناه
يلعب بوطاة الأحزان ، أو يروح عن النعوس وهي تتبادل الواحد
والأسرار والهموم ولكنها يرغم ذلك تتشقى بلحظة الشراب والتواصل

«وضحك الاثنان .. فهما في الحياة هنا في خسارة محالي فاعدان
يشريان» ، وقادران على أن يقهرا كل الهموم والمشكلات ، بالحدة مرة
وبالحيلة أخرى . وها هي ذى الحيلة تدفع الإسكاف الخانع الشارب إلى
أن يبيع الجهاز إلى محالي ويقتصر جيبات قليلة لكنها كافية لأن تعد مع
الشراب مائدة عامرة باللحم الشهى ، وعمرها ينال منها رجب - وقد
انضم إليهما - نصيا ينسبه أن يسأل عن جهازه العرير

ما إن أفاق رجب في صبحى اليوم التالي حتى سأل عن جهازه
فقال له الإسكاف إسم نسوة في خسارة محالي ولابد أنهم مستردوه في
الساء يجتمع أصحاب الثلاثة في الخسارة . ويصرخ الإسكاف رجب
بما حدث أمس . ويتفق معه بعد أن شربوا جميعا حتى آخر منب على أن
يمسك بخنقه ويصرح بأنه قد سرق جهازه حتى يسردوا جهازه بالحيلة من
محالي القادر حل شراء ألف جهاز لرجب الذي سددت في وجهه سبل
الحصول على جهاز آخر ، بعد أن أعلقت أمامه حدود البلاد العربية
وتسجح الحيلة . ويسترد رجب جهازه ، ولكن محالي يحرم حل إسكاف
للودة فتحول خماره بعد هذا اليوم للشهود

والإسكاف لا يطبق الحيلة بلا خسر ، فالخسر لا تمنحه فقط لقدرة
على احتمال حياته ، بل تقدم له أيضا فرصة التواصل الإنساني مع
الآخرين والحديث معهم ، وفرصة الحرب من واقعه الكئيب ومن حاله
المفعل العاري من أي متعة ، الذي يجد فيه الإنسان متعة الوحيدة في
«مخروج لبول السفن عن قصبه» ، فقد سددت أمامه بالفقر والهم
سبل إشباع الشهوات والغرائز ، التي يؤدي إشباعها إلى شيء من اللذة ،
ولم يبق له سوى أن يثرثر مع أصحاب ، ويتكلم بسداجة ، ويعلق
بحسرة وسحرية على انقسام الدنيا إلى غالب ومغلوب ، وغنى وفقير ،
وعلى قبحه هو وصاحبه بالقرب من قاع عالم المملوكين الفقراء المعجزين
عن التحليق والتحقيق . لكنهم مع ذلك يستطيعون - بالحيلة وحدها ،
فالدنيا عندهم «بيت الحيلة» - أن يجدوا الطريق - منها صاقت سم
السبل - إلى شيء من الترويح عن النفس . إلى خسارة محالي التي طرد من
مردوسها الإسكاف وظل يحتال حتى عاد إليها لحظة مأكرة سادحة معا
ومع العودة إلى الخسارة تعيد اللوحة الأبدية نفسها مرة أخرى . شراب
وتبادل للمواجد وعراك تصاق بعده النعوس في حودة وجع ثم تدفع
بوادر شجار حديد لا تنهى بغير الفهر والإحباط . ول هذه الدورة
الحديدية تخرق سكاكين الحمر أحياء رجب ، ويتشاجر الإسكاف مع
قاسم الذي يديم التحديق في الأرض جريا وراء شراب احتال أن يجد
شيئا ثمينا يخلصه من فقره ، الذي يحاف عليه الإسكاف من أخطار
السيارات المسرعة الموحاه فيظن أنه ينمى عليه حظه القادم ، ويهداه
المرتب إلى طبقة أهل إداما وجد لقيته ، فيتشاجر معه ويتركه ويصفي

ويبقى الإسكاف وحده مع رجب الذي يعاني من أمعاص السكر ،
يوليه ورعاه . ويحكى له حكايات الفساد لدى استشرى - عنه يهد -
وينام . وما إن ينام حتى يحس قادم جديد ، هو صديق قديم برحب
النائم ، يحترمه مرة أخرى ملاحظاته عن فساد العالم وقلاب ميران
القيم وندرة الأنبياء بصورة فيها قدر من الصحاحة وشيء من السداجة
فالقادم الجديد (ضح الله) ، وهو نص محترف . يحدث لإسكاف عن

فللمدار الدائري يتطوى في بعد من أبعاده على درجة من ثبات العالم واستمراريته على متوال متكرر شبه ساكن ، لا يتأثر التغيير فيه الجوهر بقدر ما يعنى للمظهر . كما تشير دوائره المتكررة المغلقة إلى سيادة منطق ما يحكم هذا العالم برغم كل ما يبدو فيه من عشوائية وعفوية وانفلات . لكن يحيى الطاهر عبد الله استطاع أن يقدم إلى جانب عناصر الثبات والاستمرار تلك قدرات من عناصر التغيير ، ولا أقول التطور . فالعالم القصصى عند يحيى الطاهر عبد الله في هذه القصص الثلاث الطويلة لا يتطور بل تتغير بعض ملامحه ، وتباين تendencies المصادر والشخصيات فيه ، ويبقى جوهره ثابتاً إلى حد بعيد . إن مصير قاسم وحياة الإسكاف لا يختلفان كثيراً عن حياة مصطفى أو مصيره من حيث الجوهر ، وإن بدا أن الثلاثة يعيشون ثلاث حيوات متباينة الشكل والغاية . وهذا يعنى أن هناك قدرات كبيرة من التباين وقدرات أكبر من التماثل بين هذه الشخصيات الأساسية .

في مستوى من مستويات التحليل تبدو هذه الأعمال الطويلة الثلاثة كأنها فصول ثلاثة في عمل واحد كبير ، يقدم لوحة عريضة لآسيار العالم القديم وتبرز العالم الجديد الذى يبدو أكثر تطككا وأشد امتلاء بالقهر والإحباط . فصطفى ليس أفضل من الإسكاف ، ولا الإسكاف أسعد حالاً من مصطفى ، وإنما هي حلقات متشابهة في سلسلة من القهر والمعاناة ، لا تملك إلا أن تتوالى وتستمر على نفس المنوال ، فالحياة - برغم كل شيء - يجب أن تعاش ، وهي تبدو أحياناً وكأنها تصحى أن تعاش . وبطل يحيى الطاهر عبد الله يدرك أنه محكوم عليه بالحياة ، كما أن الموت مكتوب عليه ، وكأنما هو الخلاص الوحيد أو النهاية الطبيعية «السعيدة» لهذا الحكم . ولهذا نجد أن الموت لمادى أو المعنى هو النهاية الطبيعية لكل عمل من أعمال يحيى الطويلة الثلاثة ، كما نجد مكابدة الحياة ، واستقطار ما قد تجرد به من بهجة ولذات ، هما نسج الأعمال الثلاثة ولحمتها ، وإن بدا هذا بشكل أوضح في العملين الآخرين .

وبرغم هذه الدائرة الضيقة ، وفي ثباتها منقطعها الصارم ، يمكننا أن نلمس بعض ملامح التطير الذى لا يتأثر جوهر العالم وإن أثر على بعض أبعاد الحياة فيه . فبعد أن كان الإنسان محكوماً بثقافة القرية الضيقة الضيقة ، التى تطبق عليه كالأسورة ، في العمل الأول ، بدأ متحلاً من كل قيود هذا العالم الصارم وموضوعاته في العمل الثانى . ثم عاداً إلى كن جماعة أصحاب الصخرة ، ومنطقها الحديد ، وعادها الذى يوشك أن يخلق قوائمه وقبمه الخاصة ، في العمل الأخير . وبعد أن استبدل بحام القرية للتأسك الحفارة التى يشكو كثرودوس هرونى كبير ، استبدل بالحفارة علماً آخر ، فيه قدر من التأسك ، ليس في حرمة الطوق والإسورة ، وإن كان فيه شيء من قوته ، بصورة يبدو معها أن هذه التغييرات اللاحقة تشكل حلقات دائرة أخرى ، وتخضع للمنطق الرئيسى الذى يسود البناء كما يحكم الرؤية ، وهو منطق الثبات والاستمرار ، وهو منطق يكشف ما في رؤية يحيى الطاهر عبد الله للمصير الإنسانى من متساوية وتنازيم

للصوص الكبار والصصوص الصغار ، وعن اختلاف معنى السرقة باختلاف حجمها وشكلها وطبقه مقترنهما برغم ثبات جوهرها . ونصطفى فتح الله على أن يعود بعد ثلاثة أيام بالمال والخمر والحشيش والطعام ، وبطل الأصدقاء الثلاثة في انتظاره ، أو بالأحرى في انتظار ما سيجلبه من بهجة تقضى على بعض ماى حياتهم من جفاف وإحباط ، وتبدد هموم ، يتدكرون من أحداث الواقع السياسى الملوثة . ويعود فتح الله بالمال والخمر ، ويعطى قاسم ليشتري شواء طيباً حتى تكتفى للثمة ، ويمنح رجب مدياعه الذى يمدهم بالرخاء ويتوعد العرب الرافضة ويحكى الإسكاف حكاياته وهو يلعب بمؤثر الراديو حتى قدمت مختلف محطات متاجر الأصوات فاختلط الحق بالباطل ، والوهم بالواقع . ويعود قاسم بالشواء ، ويدور للشراب ، ويرداد اختلاط الأشياء ، ويرق الخيط العاصل بين الأكسوبة والحقيقة ، ويسهل الاستهواء .. وما إن يحكى رجب حكاية من الذين يسرقون الأثمان من المقابر حتى يقن قاسم أنهم قد سرقوا كفن زوجته ، فيخرج جازياً حتى يسرع عورتها . وقد حاولوا إيقاعه ، ولكنه أفلت منهم ، مندفعاً إلى الطريق ، فقلقت به العربة المسرعة تحت أقدامهم يتزف دعماً .

وتجهر هذه النهاية القاسية على أجنحة الهبة التى كانت قد أوشكت على أن تمنح هؤلاء النساء بعضاً من السعادة ، فإذا هم يحمون قاسم من مستش إلى مستش ، غثاً من الدم ، في مظارة خشبية مع الأقدار بلا جدوى . ويموت قاسم ، ويتركه الصحابة في المستشفى ، ويخرجون من غرفة المفق مهزومين ، تاركين صديقهم من وراءهم ، لأن المستشفى الحكومى إذا ما حل الموت بالمضى قامت برأبها بحره أفضل ألف مرة من أحياء كالأسكاف ورجب وفتح الله ، وهذه الكلمات الحادة ، المبشرة القاسية ، التى يدور فيها جدل عميق بين الموت والحياة ، بين الأحياء والموتى - الأحياء تنتهى (نصاوير) بالموت كما بدأت به ، لتغلق الدائرة التى ظلت تنفتح لتغلق من جديد على هذه الثيمة الأثيرة عند يحيى الطاهر عبد الله منذ بدايات عمله الطويل الأول (الطوق والإسورة) ، وحتى السطور الأخيرة في آخر أعماله .

والموت في (نصاوير...) لا يتعلق الدائرة فحسب ، ولكنه يكفى المجر والقهر والإحباط ، لأنه يجبر الصحابة على التخل من جهة صاحبهم بقسوة ، ودوناً أى مستتالية أو صراخ ، لأنهم عاجزون عن مواراة الزاب في كرامة ، ولأنهم موقوفون أن الحياة نفسها هي القيمة الوحيدة الباقية لهم ، التى عليهم أن يعيشوها ، وليست ما يمرضه عليهم الموروث القديم الذى استولى على قاسم حياً وميتاً . إن قسوة حياتهم هى لقي تلصمهم إلى التحل من كثير من الأعراف والتقاليد الموروثة ، لأن هامش الاختيار للتأج أمامهم ضيق للغاية ، بل يوشك أن يكون معدوماً . فالوت عند يحيى الطاهر عبد الله قدر ميتا فبريق وقدر اجتماعى في الآن نفسه ، وهو يوشك - للمفارقة - أن يكون الخلاص الوحيد من صداد العالم ولأعدائه ، وإن لم يكن خلاصاً بالمعنى للألوف للكلمة ، بل وسيلة لإكمال الدورة وخلق الدائرة ، بصورة يطرح معها سؤالاً أساسياً حول إشكالية الوعي والعار الدائرى من جهة ، وحول مدى عشوائية العالم أو أطوائه على نوع من المعدالة المكونية من ناحية أخرى .



الإدارة : شارع مواد صني - القاهرة رقم ٧٥٠١٦٧ / ٧٦٠٥٢٣
المكتبة : ١-٦ شارع مواد صني - القاهرة ص.ب. ١٣٤٦ القاهرة

443

ندوة العدد

مسئلة البدء والروائي عزير حنين السنين والاسبوع

☐ حيث تُهزم الذات الفردية بهزم الوطن

صبرى موسى

☐ أصبحت أهتم باللغة إلى حد التعب المصنوع

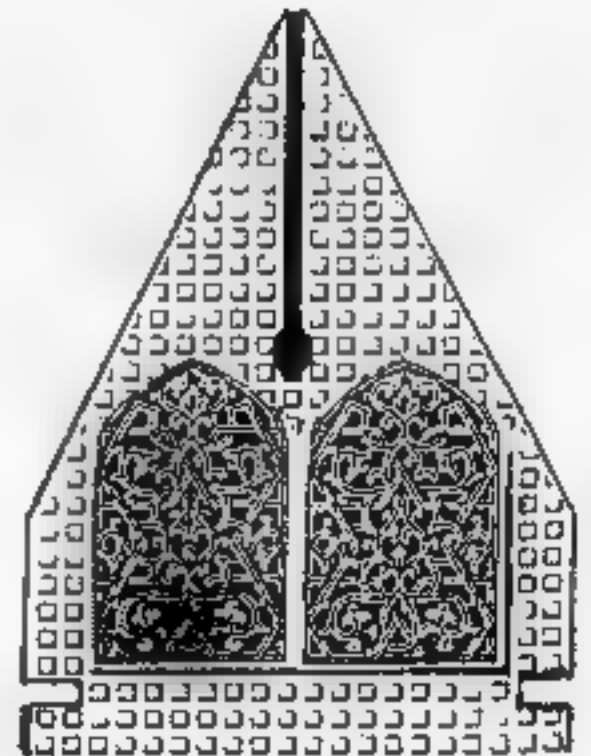
صنع الله إبراهيم

☐ في الزيف بركات التقى القهر المملوكى بقهر الستينيات

جمال الغيطاني

☐ الإبداع تعبير عن عقل ما في المجتمع

يوسف العقيد



ندوة العدد

مسئلة الإبداع الفردي
عبد الحليم السبيعي والسبيعي

اشترك في الندوة

- جمال الغيطاني
- صبرى موسى
- صنع الله إبراهيم
- يوسف القعيد
- من أسرة التحرير
- اعتدال عثمان
- محمد بدوي

اعتدال عثمان :

أرجو أن تسمحوا لي بأن أبدأ هذه الندوة بوضع مجموعة من الأطر العامة للحديث ، حول مجموعة من القضايا الأساسية . من ذلك علاقة الكاتب بالواقع ، والعلاقة بين الكاتب والناقد والقارئ ، وأيضا علاقة الكاتب بجمهوره الذي يذيعه . ومفهوم طبعاً أن هناك حالات أخرى للحديث يمكن أن يتطرق إليها بشخصي الأمر .

جمال الغيطاني :

أعتقد أن يبقى لنا أن نتوقف في البداية عند المناخ الأدبي الذي صاد حياتنا منذ نهاية الستينيات ، فالحركة الأدبية في هذه الحقبة قد مرت بمرحلة نتيجة لمجموعة عوامل ليس للأدب علاقة مباشرة بها . ولكننا يمكن أيضاً أن نقول إنه منذ أواخر الستينيات قد حدث فراع نقدي نتيجة لطبقة بعض النقاد . وموت بعضهم ، ووقف بعضهم عن الكتابة . وقد كان من نتيجة ذلك أن ظهر عدد من الكتاب غير الموهوبين الذين فرضهم أجهزة الإعلام عن طريق المسلسلات الإذاعية والتليفزيونية . وخصوصاً مسلسلات رمضان ، فضلاً عن الصحف اليومية والأسبوعية والشهرية . وعلى الرغم من أن النقد لم يجد لديهم ما يحرم به نتيجة لنهايت كتاباتهم ، فإسهم مع ذلك ظلوا يفرضون وجودهم من خلال تلك الرسائل . ومن أجل ذلك فقد وصلت شخصيات إلى قناعات خاصة في يتعلق في الزهد في أجهزة النشر المصرية ونشر بعض أعمالهم ، ولم يصنع مؤلفة ، خارج مصر ، على الرغم من أنني أعمل في دار نشر صحفية كبرى . وقد نشأ عن ذلك أن الأدب المصادق للمعيار من حركة الواقع الجمهورية كان يصطدم - نظراً للمحصار الذي صوب عليه - بتلك المؤسسات ، فكان أقصى ما نستطيع عمله هو أن نطبع عدد محدود من أعمالنا على آلة التريزر كس في حدود خمسمائة نسخة ، ونوزعها أنا وأصدقاؤنا بطريقة يدائية . وكان الهدف من ذلك هو مجرد تسجيل لظهور تلك الأعمال . وكنت أتمنى أن القارئ الذي أريد الوصول إليه قارئ خاص . وربما نشأ عن ذلك نوع من التوقع ، لكنني استمر في الكتابة لأنها العمل الوحيد الذي أنفذ

صنع الله إبراهيم .

أعتقد أن ما قاله جمال تعبيراً يصدق بالنسبة إلى كذلك .

صبرى موسى

أعتقد أننا جميعاً نتفق مع جمال فيما طرحه من الحديث عن حالة الخلق في المناخ الأدبي ، فاليئة غير صالحة ، وغير مشجعة على الإبداع أو الخلق . وهذا ما يؤدي بالأديب إلى الانعلاق على ذاته ، فيشكل تصورات ومعايير ومعتقداته

المخالفة بمنزل عن الآخرين . وكان الأول أن يكون هناك مناخ أدبي يسمح بالإبداع لحرر للتكامل ، ويشعر الأديب بأنه جزء من نيار واحد متناهم اعتدال عثمان

ولكن ، ما الأسباب التي أدت إلى ذلك في رأيك ؟

صبرى موسى .

الظروف السياسية لعبت دوراً كبيراً ، فعملت على حجب دماء ، وتسلط الأضواء على آخرين ، بعضهم لا صلة له بالإبداع أو الخلق ، وبعضهم لم يكون على قدر ضئيل من الموهبة . وربما كان مهم موهوبون ، لكن الظروف وصفتهم في أمكنة جعلتهم أكبر من حجمهم . هذا بالإضافة إلى ما ذكر من صبر المؤسسات الأدبية والنقابة عن استيعاب الجهود الأدبية والفنية كلها ، وقلة مجالات النشر . ولتفتاء النقد ، ولحواله إلى فنون أخرى كالسبها والمسرح والتليفزيون . كل ذلك كان كافياً لإفساد المناخ الأدبي

يوسف القعيد :

وهذا هو ما يصح الأزمة .

صبرى موسى .

لا أريد أن أستخدم كلمة «أزمة» ، فهناك - بلا شك - إبداع . ولكن المشكلة هي مشكلة التواصل

جمال الغيطاني

لكن يجب يدع الفنان في ظروف غير مواتية . أقل ما يقال فيها إنها ظروف

قهر ...

يوسف القعيد

يمكن أن نتفق على أن الأزمة هي المرحلة الفاصلة بين الموت والانحراج ، ومن ثم فإن الثقافة المصرية تمر الآن من حقن الزجاجاة . أما فيما يتعلق بدور النقاد فإن هناك خطأ كثيراً ما يقع فيه ، لأن الإبداع عمل فردي ، في حين أن النقد عمل جماعي مرتبط بفلسفة عامة أو اتجاه فكري عام . وفي السنين الماضية لم يكن هناك طبقة عامة ، ومن ثم لم تظهر محاولات نقدية . ليس هذا دفاعاً عن النقاد ، ولكننا كنا في الحقيقة نعتقد تلك الفلسفة ، أو ذلك الاتجاه العام الذي يساعد على قيام حركة نقدية . ومن هنا كان هناك إبداع ، ولكن النقد كان غالباً ، فلم تكن هناك محاولات نقدية تقوم أعمال أنبيال كاملة ظهرت في الرواية المصرية ، وكل ما كان يحدث هو التجاهل أو الصمت عن فريق كامل من الكتاب ، ومحاولة خلق

كتاب آخرى يعملون تحت مظلة السلطة

هذا فيما يتعلق بالضرورة ، وانتقل الآن إلى الحديث عن علاقة الكاتب بموضوعه . وفي رأي أن الإبداع يعبر عن خلق ما في الواقع . وأنا شخصيا أعتقد رغبى في الكتابة حتميا بنسب هذا الخلق . ولكن التعبير الفني عما حدث في مجتمعنا من خلق في الحياة الأخيرة لم يكن من المستطاع ، لأن الحقبة المستطاعة كانت تعبر البعداء العريب للمجتمع . ومن أجل ذلك فقد قاذف موسى من هذه الحقبة إلى إنتاج أدب سياسي صريح ومباشر ، وكنت أرى أن الاستمرار في هذا النوع من الأدب أمر غير قابل للنقاش .

أما فيما يتعلق بعلاقي بالقارئ فأبى أنكنى بالإشارة إلى بعض النقاط . أولا : أجدد عاصدا بحالة من الأمية التي تعوق تواصل مع القاعدة الأساسية التي كتبها . وفي يقيني أنه لابد من خلق قاعدة أساسية من القراء يعتمد عليها الكاتب . ولأن قوات التوصل التي تربطنا بالقراء غير قائمة فأبى أنستطيع أن أقول إن أدبنا قد ردد في المنفى . أضف إلى ذلك أننا نعيش في عصر هيئة أجهزة الإعلام على حرم من المواضيع ضوأل اليوم ، حتى إن القراءة أصبحت موقفا واختيارا في مواجهة التلغيم برون والإداعة والسبيا . أما عن كمية المفروج من هذا الوضع فأرى أن المسألة تحتاج إلى وقت ، لأن ما نشكو منه ما يزال قائما ، وإن كانت هناك إجراءات تعبر .

صنع الله إبراهيم :

في رأي أن علاقة الكاتب بالقراء ، وبالتص الذي يكتبه ، (إنما أدوات عمله إنما ترتبط على نحو أو آخر بوضعيته الاجتماعية ، وقد تحدث الزملاء عن وضعية الأديب في مصر منذ هزيمة يونيو ، وكيف أنه كان عليه أن يخلق الكثير في إطار شروء تلك الوضعية

اعتدال عثمان :

أليس هناك مشكلات من نوع فني مع النص مثلا ؟

صنع الله إبراهيم :

من المؤكد أن هناك مشكلات من هذا النوع ، ولكنها مرتبطة كذلك بموضع السياسي والاجتماعي ، معنى الذين استطاعوا أن يجدوا صيغة ما يتحركون من خلالها كتعبير مبعوط ، قد ووجهوا أحيانا بالبح كدلك . وأنا لا أوافق على مع أي كاتب أو مصادرة عمله ، وإلا فلماذا سيكتب إذن ؟

اعتدال عثمان :

لقد طرحت مشكلة التواصل بين الأديب وجسمه ، فهل تعتقد أن الكاتب يكون على وعى بمسألة التواصل هذه حين يكتب ؟

صنع الله إبراهيم :

كل كاتب يكتب في وعيه أن يصل إلى الجماعة ، على الرغم مما يذم به بعض الأدباء بحالها . فإذا لم يكتب الكاتب ليتواصل مع الآخرين ويتعامل معهم ، فهذا يكتب إذن ؟ إنه بكل تأكيد يأمل في أن يصل صوته . وقد يحدث هذا في إبداع بعض ، أو متدرج ، لكن الكاتب يصل آخر الأمر ، وعلى الأقل فإنه يصل إلى الخارج

اعتدال عثمان :

وماذا بالنسبة إليك ؟

صنع الله إبراهيم :

أعتقد أن كتاباتي أحدثت أصدا في الخارج أكثر مما كان لها في الداخل .

محمد بدوي

من الواضح أن الحديث حتى الآن لم يجاور قضية علاقة الكاتب بدسلطه ، ورغم أن من المفيد الآن أن نحدثونا عن المفاهيم الفنية التي تمثلت في كتابات جل السيات فهل يمكن أن نحدثونا الآن ، كل من خلال تجربته عن عناصر هذه المفاهيم ؟ أو ما يتعلق بعلاقة الكاتب باللغة وبناء العالم والرمز والتشكلات الأليجورية ، ومستويات الأزمنة في الرواية ... الخ

صبرى موسى

هذه وظيفة الناقد

محمد بدوي

لكر الكاتب يبي ما يصنع

صنع الله إبراهيم

من المؤكد أنه يبي ذلك ، ولكن هل يحو يختلف فيه عن الناقد

صبرى موسى :

في رأي أنه من المستحيل أن نتحدث قضية الشكل الفني نفسها بعيدا عن المناخ العام أيضا . ومع ذلك فإن كلا منا فيها أعتقد على استعداد لأن يشرح بعض التفاصيل التي تتعلق بعملية الكتابة لديه . وبالنسبة إلى فإن الأمر يبدأ بحدوث شيء ، أو حالة ما يمكن أن سميا حالة توليد ، أو تأمل ، أو تفوق . يذم فيه الإنسان الأشياء ويدخل في ذاته ، بل في الأحاق من هذه الذات . وما أن مده الفنان في الناس فإن هذا التفوق يصبح محط ما لم يفرج منه الكاتب لإبداع جديد بل الناس فالآخرون هم أصل لإبداع وهذه . حين يفرج القاص عن ذلك فإن الناس أنفسهم يقومون بإبداع ما يخصهم . والعمل الفني يولد لدى متكاملات دون أن الفصل بين مخزاه وشكله . خطة الكتابة هي التي تحدد طبيعة العمل وتجعل شكله متلاحا مع مضمره . لكن لا نضع محطنا مسبدا لهذا العمل

محمد بدوي :

ولكن أليس هناك تراكمات ، فانا أتصور مثلا أن قصة «حادث الصف» مترا كانت تجربة قصة «ضاد الأمكة»

صبرى موسى

لا .. حادث الصف مؤرورف فكري وشعوري من هموم أساسية أرشنى في حطة رسية محددة . وعلقت في موعنا من الحطب بوصفا شريين . وهي تختلف عن ضاد الأمكة

صنع الله إبراهيم

كيف ولدت إذن «ضاد الأمكة» وما ظروفها ؟

صبرى موسى

سأحاول

جمال الغيطاني

قبل هذا أذكرك بعمل آخر مهم لك هو «حكايات صبرى موسى» الذي أعده مرجا بين القصة القصيرة والمقامة . ويكث نلاست لم يطره . ومدة صبرى هي أنك صحنو تشيط فكيف توفق بين الصحافة والأدب

صبرى موسى

بنى سأحاول أن أقم توازنا بين عدة أشياء ، فانا صحنو وكاتب أديب . ورجل يما في مجتمع ، يحرص عليه أن يعيش في مستوى معين من الحياة على أن

هذه النوارى وما حدث على حساب أشياء كثيرة ، لأننى اضطر مثلاً للكتابة بسببها ، عبة فى الحصول على دخل أستعين به على التمرع ثلاثة أعوام أو أربعة . لكتابة رواية أو مجموعة قصصية ، ولم أكتب حتى الآن للتليفزيون لأنه يحول محض يحدد مستوى الكاتب نظرياً على أنه ، فى حين أننى أستطيع أن أضعكم شيئاً ما فى العمل السببى ، أما بالنسبة إلى العمل الصحفى ، فقد كانت تجربة «صباح الخير» معيدة لى فى مجال الأدب ، فيها اكتسب التحقير الصحفى العمق والمجدية والشجون فضلاً عن الحصول ، الذى كان من الممكن أن يستمر بالتحقيق عشرين أسبوعاً ، وقد تمت رحلات عدة إلى مناطق صحراوية فى مصر وفى خارجها ، شريط الصحير الذى يجره على جانبي البحر ، ومن هذه الرحلات كانت رحلتى إلى الصحراء الشرقية ١٩٦٣ بهدف تعرف هذه المنطقة

محمد بدوى

من هنا وجدت دسار الامكة ؟

صبرى موسى

هذا صحيح ، هناك حياة كاملة تجمع بين البدو والمهاجرين والمشروعات التمدنية ، والطبيعة المدهشة ، ثم يطول الكلام عن البحر الأحمر منه ، إنها منطقة ثرية للغاية ، كان ينبغي أن أرى أول من وضع يده على ترابها ، فاستواء دماغها ، وفنائها وعنايتها ، كل ذلك يمحلك شعراً طامعاً بالكتابة ، كذلك تده ، وكان كل شيء يدعوك إلى إقامة حياة جديدة ، وقد استمر هذا الشعور أكثر من بضع أعوام كوث فى خلالها الملاحظات والأفكار والمفاهيم ، وكنت من الرحلة نفسها فى المهلة ، وبعد مدة وجدت أنه قد نضج لدى إما يشكك ظلالاً روائية ، وكنت أعلم بملحمته أو موالى تبنى فيه كل شيء ، وتغيرت فى كائنات شعري عميق باز الوطن ليس مسقط رأس الإنسان ، أو مكان ضوئى شياطين بل هو أمانة التى يمنحه أنسب العمل والخلق والابتكار ، وقد سألت كتبه عن السبب فى كل جملة «بيكولا» إيطاليا ، ولكنى أرى أن «بيكولا» بلا وطن ، رحلة آدمى السفر والرحلة ، دون شعور بالوطن ، أو هو يبحث عن ذاته ، وهو فى أثناء ذلك يبحث عن وطنه

محمد بدوى

أكان ذلك مرتبطاً بمرحلة ١٩٦٧ ؟

صبرى موسى

لم تكن المرحلة قد وقعت بعد ، لكن الفكرة ولدت فى الوقت الذى كانت فيه إوجاعات المرحلة واضحة ، على أننى كنت فى هذا الوقت قد تجاوزت المعال الشائعة من الوطن والشعب ، وكنت أعرب عن الداء ، بحيث يرم الداء الفردية يرم الوطن ، وه نظرى يكاد يكون مستحيلاً أن يلدع فرد ووطنه عاجز مهروم ، والأمر لا يتعلق بالإبداع أصعب ، بل إن مهديس الناجم مثلاً الذى ظل عدة أعوام يعمل مع وملايه ، ومع المال وهو يعلم ، ثم يعاجلاً بقرار إدارى يسبى كل شيء ، فهذا عام حقيقى ، وإحباط يتغلغل صفاء فى كل شيء ، وقد وفد هذا المضمون مع شكله ، وكنت أفسر أن لوال هو الشكل المناسب ، لأنه يسمح «سكاه» ، ورناء كل شيء ، هل هذا تعصيط سبق ؟ لا أنظر ، ولكن الفكرة بظل حية فى دسمى ، نقلها واحاورها ، وأصيف إليها حتى تبلغ اكتمالها فأشرع فى كتابتها

اعتدال عنان

هد بالنسبة لتخصيصه

صبرى موسى

التخصيص جزء من الرواية ، وهى تكتمل من خلال علاقاتها بغيرها من التخصيصات والأحداث والنصائر

محمد بدوى

هل كنت على وعى بأن «بيكولا» يعكس أصداء أسطورية ؟

صبرى موسى

كان ذلك مقصوداً حتى يصبح «بيكولا» رهراً للإنسان ، وقد جمع فى شخصه صفات إنسانية جوهرية ، لكنه لم يقدم خصوصيته

محمد بدوى

سؤال أخير .. قبل أن نكمل إلى صنع الله إبراهيم ، هل تكتب العمل أكثر من مرة ؟

صبرى موسى

هناك ظروف خاصة فى ، فأتأهبداً فى سفر الفصول الأولى من العمل فى المهلة قبل أن أنسى منه ، وهذا امر مؤسف ، لأنه يقبلى ويخرجنى ويحول دون إعادة الكتابة

محمد بدوى

هل كانت لغة «دسار الامكة» المحسنة نتيجة كتابة واحدة ؟

صبرى موسى

نعم .. لكنى كما طئت لا أشرع فى الكتابة إلا بعد التفكير عدة سنوات فى الرواية

اعتدال عنان

وماداً عن موقف الأستاذ صبح الله إبراهيم من عمله ؟

صبح الله إبراهيم

سأحاول أن أنتج الأمر منذ البداية ، أذكر أننى كنت أتساءل عن السبب الذى يجعل الروايات ينتهون بأشياء دون أخرى ، وكأنا فمة اتفاقاً سرى بين جميع على أن هناك أشياء تكتب ، وأشياء هى من المحرمات ، التى يجب الابتعاد عنها ، ولم أكن قادراً على فهم الأسباب التى تمنع من الكتابة فى كل شيء ، خصوصاً أنى وصفت فى ظروف خاصة ، مكتفى من رؤية أشياء لم يرها الكثيرون .. كان هذا فى نهاية الخمسينيات

فى هذه المرة كنت خارجاً من السجن ، وكنت أعمل فى رواية لم تهم حتى الآن ، ولأننى كنت مسيراً بكل ما أراد كما يسمى أرسل خارج من السجن ، فقد بحثت لأسجل كل شيء ، وعنايته ظروف مراقبة المصايف ، وفكرت فى أنى يسمى أن أكتب رواية ، وكانت هذه الرواية هى «ذلك رائحة» ، وقد بدأت الكتابة بإعداد عدة مرنات وأشياء ، وكنت شديد حرص على عدم التدخل بمرحلى أو أفكارى ، أو التورط فى التحليل ، أو التعبير عنى لمروص ، وكانت النتيجة أن بعض المرنات سجدت فى دقة وحرص على أن يكتب ودعا بأن هناك أشياء يوجد شكلها ، بمعنى أن حيصة الأحداث خلق شكلاً ، وحدث ذلك بعد الكتابة الأولى حين أعكف على تحليل ما كتبت ، وتداول ملاحظاتى هنا خصوصاً ، هل إمكانية لتضيق مصادر للعمل ككل ، هنا حاجة ماسة للربط ، وهكذا وجدت أنى لا أستطيع أن أكون عابداً كاملاً ، وهكذا تتجمع المادة ، وحدث أحداث ، وارى أشياء فأسارع إلى تسجيلها عن طريق مذكرات ، ثم سأحاول بعد ذلك كتابتها ، ولكن مع المحرص على أن يكون فى «صوى الخاص»

بعد رواية «ذلك الرائحة» ظل هذا الخط مستمراً ، ولكن مع بعض التعديلات والإضافات ، وفى هذه الفترة كنت قد كتبت عدة مذكرات ومذكرات عن رحلة فتى إلى منطقة «الد العلى» ، سجدت فيها ، «ابنه آدمى» ، وبعض المقترحات التى أعجبتنى من كتاب يتحدث عن ميكيل أنجو ، وبعد ذلك كنت أفكر

صبري موسى

سأبسط لك الأمر عن طريق تجربة في «أشياء» المعطاة من قبل ، وهي المجموعة القصصية «حكايات صبري موسى» ، فقد كنت أحاول أن أشرح فيها بين الشكل العربي الذي ابتدعه «موسى» و «هوى» و «تشيكوف» وبين شكل المقامة ، فحدثت بالحدث - وكان أحياناً مجرد حدث مشوه - في الصحف - ومرجته بالمعبرة أو الموعظة التي كانت المقامة تكتب من أجلها ، و من أن الموضوع أبسط من كل هذا التعقيد ، إن هناك حكاية قصصها بطريقة «...» قصصها «أنا في شكل ما» ، والقصد في شكل آخر - وتعصب است في شكل مختلف عن طريق أو طريقة القصة

صنع الله إبراهيم

ولكن هذا بسيط ، مع الأمر

محمد بلوى

إن ما يد طرحة هو «أحد كتاب» كرميلا إلى شكل العربي ، وتحرير بحروف بين الفنون البشرية والعرف خاصة وتراجم القوم ، وعبرهم يهتدون رؤى في شكل الرواية - ولكن لظهور ميل لصالح تراجمهم ، وقد لا يقتصر الأمر على التراث ، بل قد يدخل في ذلك الفنون الأخرى ، كالمسرح أو الألبان ، الخ

صبري موسى

لا أدري لكني حاولت أن أصح شيئاً قريباً من هذا ، «صناديق» وأطلق الرواية التي تأخذ شكل موال أو بكائية ، وأحياناً كنت أكتب من مشهد طبيعي ، فأفكر أنه لا يمكن كتابته ، ولكن يمكن رسمه ، الخ أي كتب أشعر بـ التقيد الجزئي بكونه من القصص ، وفي الأمر يحتاج إلى رسم كبير يمكن يصل الرؤية التعبيرية للبيئة بالغة الدلالة

صنع الله إبراهيم

ليس لدى ما يقال في هذه المسألة

محمد بلوى

ولكن استعادتك من الروايات القصصية - كما يفرض أحياناً - واضحة

صنع الله إبراهيم

هذا أمر طبيعي ، لأنني أفكر في ما أصبح فرداً من مرجح ، أو ربما أجبس وليس كنت قادراً على الإفادة من كل شيء ، حتى لو كانت هذه الإفادة سلبية بمعنى أن أطلع أحياناً على محارب فأنتهى إلى ضرورة الاستعداد بها ، ولكني - على مستوى الإختباب - استخدمت كثيراً من الرواية الرسمية الحديثة ، «الكتاب» فيها يركزون كثيراً على وضعية اللغة - غير أني - في أي يوم من الأيام - لم تكن «أنا» في أن أصبح متوسم في مصر ، لأن موضوعاتي مختلفة ، وواقعي مختلف أيضاً ، وقد استخدمت منهم في كتابه جميل دفعه في الوصف ، واللغة عدهم حايه من «أنا» حبه داخله ، أنا أنا أقدم نفسي كذلك ، وبذلك حين تدقق جدها يهتد كذلك ، و «أنا» أقرب من هيسجواي أكثر من اقترافي من أدباء الرواية الحديثة ، وهناك بعض واحد طويل يربط بين «أنا» مثل «هيسجواي» و «مروود» و «صوب» ، حتى «أنا» حرام تحرير

وفي رواية الأحياء ، «المنحة» ، حين كتب بصدور الكتاب بهبه فريب خرجت بعد كتابة صفحات طيلة أن «أنا» أصداء كالمكايه - فوفت - لأنني لا أريد أن أكون كالمكايه ، كما أن مصر - في حاجه من كالمكايه - ولكني بعد إتمام الرواية في شكلها الذي شرحت به وحدثت فيه موقف قريب من كالمكايه - عجزت في النهاية لا يمكن أن ترى فيها رواية كالمكايه بالحق الشائع

في كيميه كتابه كل هذه الأشياء ، وما أرى ، فإن أي عمل أدبي يمكن أن يكتب بأشكال كثيرة ، ولكن حين يحس الكاتب النظر في الأمر ، يكشف أنه لا يوجد سوى شكل واحد أمثل ، وحتى خرجت لتحليل مدكراتي من رحلة السد العالي - سألت : هل يمكن أن أكتب هذه الرواية مرتبطة بشكل السد العالي - وهندسته وفرواده بيانه ؟ ، وهذا هو السر في التفهم الذي يراه البعض غريباً ولكني كنت أعرف أن الأمر لو وقع عند هذا الشكل ظن يكون هناك جديد ، وبذلك حاولت أن أصب في هذا الشكل عشرات الأشياء ، من حركات العمل ، ولادوات والناس ، والظروف السياسية والاجتماعية ، وهذا هو السبب في تعدد الشخصيات الزمنية التي تحدثت بها

ولكن كان هناك بعض التطور بعد «تلك المراجعة» ، التي كنت أحاول ألا تدخل في شيء فيها أو أصره ، حدثاً كان أو مشهداً أم حواراً كنت هايتها ، ولكني هايتها وأنت ، فقد كان علي أن أدخل ولكن بشكل عام ، أما في «جمعه» «عصس» ، فقد كنت هايتها ، ولكني كنت أصره أو أعلق خيل منية ، مثل التصديق أو النكر ، أو التكرار على حدث .. الخ ، وفي «اللجنة» ، لم تكن هناك أزمة متعددة ، لأنني استطعت أن أحدث وحده من نوع ما ، انمكنت - من «عمل الله» ، وكانت الله في «تلك المراجعة» بسيطة ، والحمل غير معني بها ، أو بتجويد ، بل كنت أريد إلى نوع من التراكمة ، شرحت أنها ضرورية وجميلة ، وأنت تشارك في بناء الرواية

وفي هذه المرة كان اهتمامي باللغة ضعيفاً .. كنت متعمداً على القراءات السليمة ، ولذلك استطعت أن أحصر هذه الأعمال للخدمة في «تلك المراجعة» ، لكني في «جمعه» «عصس» ، ركزت على اللغة ، واستخدمت المفاهيم للبحث عن الفاظ ، وخصوصاً أسماء الآلات التي لم أكن أعرفها ، وقد كادت هذا إلى حوار حصص ومفيد لي مع اللغة ، وأظن أن هذا الاهتمام باللغة - كلفاً وتركيب - هو أحد سمات رواية «اللجنة» ، فقد بدأت أهم إلى درجة التعب اللغوي والتوقف عن الكتابة شيئاً عن لفظ دقيق يؤدي معنى هذوا ، وكان هذا الاهتمام نتيجة الترجمة ، إذ كنت جالسا مع مترجم أجنبي يترجم لي عملاً ، فادركت أنني ينبغي أن أهم باللغة

«عندئذ» «هنا» :

حدثت حتى الآن من اختيار الموضوع وعن اللغة ، وماذا بعد ؟

صنع الله إبراهيم

ظريف جداً ، وأنا أصرها على استخدام لفظ «ظريف» .. أي يعني السيل مصبها في شكل منكسر - ويصح أيضاً للقارئ .. أن يقرأ عملاً جديداً

محمد بلوى

تمة سؤالي خاص بعلاقة الروائي بالشكل العربي للرواية ، والبحث عن صيغ خاصة

صنع الله إبراهيم

هذه الصيغ «الخاصة» غريبة أيضاً ، وليس هناك شكل عربي ، بل هناك شكل عالمي

محمد بلوى

الشكل العالمي - والعالم ليس شرقاً وغرباً هنا - هو الإطار العام ، ولكن بعض الكتاب يتجاوزون إلى توظيف أشكال قومية في داخله ، كالأساطير - والمثاليات ، والشعر المصنوع ، والحكايات الشعبية ، والتاريخ .. الخ ، مثلاً هل يحس الظاهر عبد الله في «حكايات الأمير» وغيرها ، مثلاً هل الفيضان في «الزريق» ركازات ،

اعتدال هجان .

هل منهم من هذا أنك متأثر هيمجوى ؟

صنع الله إبراهيم .

أظن أنى متأثر به إلى حد ما ، بل إلى حد كبير . والغريب أنى تأثرت به لا من خلال أعماله الروائية ، بل من خلال كتاباته .

محمد بدوى

كتاب كارلوس ييكر ؟ إنه سيرة تعرض لقس هيمجوى

صنع الله إبراهيم

هو ذلك ، وهو كتاب مهم يناقش في دقة أسلوب هيمجوى ويشرح مبادئه مثلا : ألا تكتب إلا ما تعرفه فهذا رائع ومرجح . وقد يضيف الدائرة حقا ، ولكنه يعمد أعمق وأكثف وأصدق . وهو أيضا صاحب شعار أن الأدب كجبل الثلج العائم ، الذى لا يظهر بكامله . وهذا يحسبك تترك مكانا للتصوير ، كما يمنع العمل لاهية التصير من هذه مستويات من القراء . وكان هيمجوى يرى كذلك أن لغة ستة أبعاد للنفس البشرية عرفنا منها خمسة ، ولكن هناك بعدا آخر . حتى هيمجوى لم يكن يعرفه ، لكنه كان يؤكد دائما أنه قائم ، وأنه يوما ما سيكتشفه .

وقد تعلمت من هيمجوى أشياء أخرى تخص اللغة ودقة الوصف وتكليمه ، وعلاقة الجملة بالجملة ، وتأثير ياض الصفحة والبسط . وهذا يقرنا من الشعراء الذين يكتبون قصائدهم على شكل صور ونشكال . وفي نظري أن أسلوب ما قاله هيمجوى هو ما يتعلق بالانكسار في التعبير ، لا يمكن أن نقوله في الصفحة واحدة أفضل من أن نقوله في خمس صفحات . على طريقة سارتر وفاندر .

ولذلك كان هيمجوى يهدف بنصف ما يكتبه في الكتابات الأولى

اعتدال هجان

ألا تلاحظ أنك تأثرت بكتاب نالده ؟

صنع الله إبراهيم

هذا صحيح ، ولقد عرضي الكتاب على قراءة هيمجوى ، بعد أن حاولت أن أقرأه قبل ذلك دون أن أدركه أو أصعب به .

محمد بدوى

هناك بعض الكتب الذين يحتاجون إلى مودة الناقد في توصيل أعمالهم وكشف أسرارها للشائكة . ولكن كم مرة تكتب الرواية ؟

صنع الله إبراهيم .

أكثر من ثلاث مرات

اعتدال هجان .

هل يحدث في كل مرة تعديل جوهري ؟

صنع الله إبراهيم .

يحدث تغيير في المرة الأولى والثانية ، أما الثالثة أو الرابعة فيحدث بعض التغيير غير الأساسي . ولكن نة أجزاء تكتب أكثر من أربع مرات ، فقد كتبت الفصل الأول من « حبة أغسطس » حوالي ثلاث عشرة مرة ، مع أنى كتبت القسم الثانى منها مرتين صحيح .

جمال الفيضاني

دون مبالغة ، أعتقد أنى استطعت أن أكون متصفا بمحورية في أعمال

وقد ساعدنى على ذلك شكل حيلى ، وكيفية معرفتى بالقراءة ، ذلك أنى ولدت لأسرة فقيرة . ليس قيا أحد يهتم بالأدب أو القراءة . ولكنى كنت أحس برغبة عارمة في القراءة ، ولذلك كنت المصادفة دورا كبيرا في قرائنى ، بدما من مكتبة

المعروفة إلى رصيف الأزهر ، الذى كان ذا دور كبير في تكوينى الفنى والفكرى كان على هذا الرصيف تلى هائل من الكتب المختلفة . روايات عالمية ، ومعارف روكامبول ، وروايات تولستوى ومستويهمسكى ، التى كانت تألى من دمشق بالإضافة إلى كتب التراث التى كان طلاب الأزهر يدرسوها ، مثل تفسير القرآن المكتبة ، وكتب الأحاديث ، والتاريخ والسير . وكنت في هذه الفترة أظلى جالس على الرصيف حتى صلاة العشاء ، أقرأ فيهم ، ودرن عبيد مقابل نصف قرش يأخذته منى للشيخ « هانى » صاحب المكتبة التى شكت وهدانى وعقل .

وقد بدأت القراءة دون مرشد ، فكنت أقرأ كل شىء وقد نفع في يدي رواية بلا عنوان ومزوجة الخلاف فأقرأها دون أن أسأل عن عنوانها أو كاتبها ولكنى بعد فترة تعلمت كيف أنظم قراءتى . وأفاضل بين شائع لى ، فترات تولستوى ومولسان ونشيكوف ، ومكسيم جوركي وهيمجوى وكل روايات جورجى زيلدان . وبعد ذلك ، وفى سن أكبر قليلا أعدت قراءة الروايات العديدة ، وكل رغبة في أن أقتلها ، ول نفس الوقت كنت أقرأ بعض القوة والرغبة كتب التراث العربى ، مثل فتح الطب للسقري ، الذى يصف في بضع صفحات منه رحلته إلى القاهرة . ولم أكن أبعد فارقا كبيرا بين ما يصفه وما يعيشه . ول كتب التاريخ وجدت صالنى ، وكنت أشعر بألفة كبيرة معها . وبخصوصا كتابات « ابن عباس » ، التى قادتنى إلى التعرف على الشوارع . وبعضها ما يزال يحمل نفس الاسم القديم ، وأن أفتزب - حتى المعرفة الحميمة - من المساجد والكتائب الملكية ، وكل أشكال المهادرة الإسلامية . ول نفس الوقت كنت أقرأ روايات شهيرة لكبار الكتاب ، وأحاول أن أكتب روايات مثلها . وقد أنقذتنى هذه القراءات من التعرف على كتاب متوسطين في مصر . وفي هذه الفترة لم أقرأ لكتاب مصرى واحد سوى لمحب محفوظ ، الذى أعجبت به كثيرا . ول القليلة على وجه الخصوص وقد قرأته لكى أعرف لماذا كتب . وكيف كتب عن الجاهلية ، اسمى الذى يعيش فيه . أما يوسف السباعى وثروت أباظة والسحار ، فلم أقرأ لواحد منهم حتى الآن . وبين كل هذه القراءات من الأدب العالمى والتراث العربى ، واتصلت بكثير من فئات الشعب المصرى في الأحياء الشعبية ، كانت تنفذ داخل رغبة واضحة وروية في كتابة شىء خاص . وقد كان لشكوى الخاص في خبر معين لى على تحقيق بعض ما أسلم به .

لقد تعلمت الكثير من التراث العربى ، وكان أكبر متعة لى قراءة كتابات القديسين الذين كتبوا عن مصر للملوكة ، لأن مصر الفرعونية لم ترق لى ، ولم أشعر بأى رغبة في مواصلة قراءتى فيها . قد يكون ذلك لبعد الزمن ، أو لاختلاف اللغة والمادلت والتقاليد ، أو لى سبب آخر ، ولكنى وجدت نفسي في كتابات « ابن عباس » ، وخبره من مؤرخى مصر للملوكة . أما كتاب مصر المحدثون فلم بأسرى منهم سوى لمحب محفوظ . وقد قرأت الثلاثة أكثر من عشرين مرة ، وأستطيع أن أقرأ عن ظهر قلب عدة فصول منها من الذاكرة .

صنع الله إبراهيم :

أرجو أن تسبح لى بتعليق صغير ، وهو أنى أشعر أنك عبرت عن طفولتى ، وبداية دخول عالم القراءة والأدب - لأنى عشت تقريبا نفس الظروف ، ولم أفر لكتاب مصرى من الجيل الأول سوى لمحب محفوظ . وبعد ذلك اكتشفت أن المازى كاتب جيد وماصح في بعض الأمور مثل نظره إلى الحسن ، وقدراته اللغوية الفائقة .

اعتدال هجان .

ولكن ألا ترى أن الشكل التاريخى قد اسعد أقرانه ؟

جمال الفيضاني

لقد أثير هذا السؤال من قبل ، بعد أن أصدرت أول كتاب لى تقريبا وسوف أكمل حديثى ، وسأحاول أن أخصص الجواب .. في حد أستطيع أن أقول إلى سرت في هذا الدرب طويلا . وقد عاشت المؤرخين لا يهدف للمعرفة ، أو

جمال الفيضان

هناك وجوه اتفاق بين حيوات وواحي ، وحياة ابن إلياس وواحه ولكن هناك وجوه اختلاف وتباين كذلك . وهناك ما أسميه «وحدة النعمة الإنسانية» بمعنى أن نعمة أنبياء تتجاوز الزمان والمكان لتكون «الجوهرى» في الإنسان . وقد شهد ابن إلياس هزيمة المالك أمام العنانيين ، وشهدت حرمة بلادى أمام الإسرائيليين . على أن هناك أنبياء أكثر عمقا من هذا ، على فكرة السبب كانت المشكلة الديمقراطية بالذات الخلة ، حتى إن يجب محفوظ هذه المستند الرمز وكنت أشعر بوطأة الفهر البوليبي . وبمحصاه للمثقفين وأفراد الشعب عموم كنت في رعب من أجهزة الأمن . ومنذ بداية السبب وأما أشعر بالصدارة ، برغم أنى كنت رجل سياسة . وهذا حاولت أن أعرف كل شئ عن هذه الأجهزة وتركيبها الداخلى . وحينا بدأت أكتب «الزبى بركات» كنت أحاول أن أكتب قصة شخص إنبارى ، هذا أسرى انتباهى في السبب وجود نموذج بمنطق الإنبارى ، الذى يبحث عن شخصية كبيرة يختص بها أو يصاهاها ، كأن يتزوج ابنة شقيقها أو شقيقها مثلا ، وهو انتبارى بسيط إذا ما تحول بنموذج إنبارى السبب . لقد التفت هذه الملاحظة مع ما كتبه ابن إلياس عن شخص إنبارى عظيم هو «الزبى بركات بن موسى» . وبعد أن أسيت من كتابة الرواية فوجئت بها تحول من رواية إنبارى إلى رواية «بصاحب» .

كان العصر للملكى عصر فخر رهيب ، ولو قرأت نوصاف السجون وأشبه «المقشر» . الموجود بباب العصر لا المنع بذلك ، كان يلقى فيه الإنسان طول عمره دون ذنب جناة أو محاكمة نفوس بذلك . وفي «الزبى بركات» النقى الفهر للملكى يفهر السبب

صبرى موسى

كان سؤال في حقيقه الأمر هو من الإدراك ، يتلخص في أن عدد كبير من الأحيال يتعامل مع الكتاب بمنطق الثبات لا بمنطق التحول . وكما نقول أنت بمكن فعلا لظاهرة اجتماعية أن تتكرر في عصر ابن إلياس وفي عصرنا أيضا ، بفضل الكتاب مشغولين بها . وأنا هنا لأعرض على اشتغال الكتاب بها ، ولكنى أرى أن أحد الودجات الأساسية للكتاب أن ينفروا إلى المستقبل ، فاكشافات العلم الخالده تفرق علينا الباب . وعلى الأديب أن يمسق عصره . ونحن ناربنا تتعامل مع محسوسه من القيم التى كان يتعامل معها الأديب من القرن الماضى ، مع أن العلم والتعلقات الاجتماعية تغير بفعل العلم بشكل بهذه المؤسسات التقليدية . لقد حرضت لسؤال معى الوطنى في «مسار الأمكنة» ، وفي «اليد من حمل السباح» . ناقش الكثير من المؤسسات الاجتماعية التى أتوقع زوالها ، مثل الزواج ولأبوة والبيوة . الخ

اعتدال عنان

ألا بحثى أن تم الفوضى برؤال هذه المؤسسات ، وأعلى هذا أملت مصدا بتقديم بديل ؟

صبرى موسى

هذه المؤسسات مضطحة ، ولابد أن نجد لهم بديلا

محمد بدوى

وما الفرق بين عائلاتك وما يسمى «الحبال العصى» ؟

صبرى موسى

الحبال بهم بتحليل الوسائل . إن فانا ما حاول أن يرسم صور وسائل واعتراعات عنية ، أما الأدب العلمى يتعامل مع القيم التى تأثر باكتشافات عليه قائمة . إن محاولاى فخر من «هكسلى» أكثر بما تعرب من «ويلز» .

البحث عن مادة علمية ، كالأحداث التاريخية أو النظم الاقتصادية ، بل كنت أبحث عن المناخ ، وعن اللغة ، وعن طرائق الفحص . ولقد أسرف الوصف التاريخى لنشوارع القى تمررها ، والناس الملقين نحيابهم . وحينا كان «ابن إلياس» يقول : «أقبل السلطان الرديح بالطار» كنت أشعر أنه يعيش في رمى ، فقد اكتشفت أن هذه المادة كانت موجودة حتى وقت قريب في بعض الأحياء الشعبية . لقد أسرى «ابن إلياس» ولو كنت قد عشت في رمة لكنت ما كتب وكتابه كتاب صميم : قرأته للمرة الأولى ، وبعد هزيمة ١٩٦٧ أعدت اكتشافه ، لأنه عايش في حقبة تاريخية تشبه في كثير من الجوانب الحقبة التى عشناها قبل ١٩٦٧ . وبعد هذا ، فقد شهد هو هزيمة مصر أمام العنانيين ، وشهدت أنا هزيمة أمام إسرائيل . وقد كان يمتنع «ابن إلياس» بروح وطنية وجدتها تلتنى في الكثير مع مشاعرى تجاه وطنى . على أنى في هذه المرة لمخلت ألاحظ طريقته الكثيرة في قص الأحداث ووصف المراتب . وكذلك كنت يعمل مهوس خاص في لكتاب الذى يبلغ حوالى ستة آلاف صفحة : جعلت الأحداث في صفحات ، والشخصيات في صفحات ، وأوصاف المدن والأزياء في صفحات . وبثأثيره كتبت قصة قصيرة بعنوان «المول» ، عبرت فيها عن تحزبى في الحيس الانفرادى . ولكن لميا لم تكن مثالية . وبعد ذلك كتبت قصتي : الأولى «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» والثانية بعنوان «هداية أهل القورى لبص ما جرى في المقشرة» . وأذكر أن أحد الأصدقاء قال في بعد أن قرأتها عليه . إنها شكل جديد لقصة القصيرة كما يكتبها تشيكونوف وموباسان ويوسف إدريس . ويرغم هذا كنت أنفك في الأمر . وغير مصدق لما يقولون عنه «الشكل الجديد» مع أنى كنت أسعى إلى ذلك ، وأحاول أن أقتصر عبرته .

وفي حقبة الأمر أعلن أنى استغلت كثيرا ، ووعيت بطرف إنجازات بصورة عديدة من خلال كتابات الفقاد من قصصى . وخصوصا كتابات المذكورة لطيفة الزيات ، وهشود أمين العالم . ولزاد عوصى في التراث العربى . وأنتست كالأرة اهتماماى وقراءاتى من التاريخ ، حتى المجلات والسعر . وكتب العجائب ، وكتاب تفسير الأحلام لابن سيرين ، وشمس المعارف الكبرى في السعر . وعرائد العجائب لابن الوردي ، وكتب عن هدايا الملوك وأنصهم وبجالهم . وهذه الكتب كانت تخلق بيها دافعا في مصرى . يجعلنى أسجنس من نسلوا عربيا محبرا ، لكنه يرغم ذلك يرتعد بحركة الحياة من حول كرجل يحيا في قاهرة السبب والسبب

إن العلى لدى محاهدة وداى . وبفكر ما أجده من ماء أحصل على الفائدة وبذلك لاى أصبح في هذه الأيام مع كتاب «المصحات الملكية» ما صنعت من قبل مع كتاب «ابن إلياس» . وأشعر أنه صوف يعطى كثيرا . وروما يبرر عطاؤه بما نشر في أخيرا في لبنان ، وأعلى بذلك رواية «التجليات» وخطط البطالى

لقد كان أسألنى جميعا من للتشيخ . الشيخ ابن إلياس . والشيخ عبد الرحمن الصيرى . والشيخ الحيل وغيرهم . على أن السؤال الذى طرحته السيد اعتدال عنان عن مدى القدرة على الاستمرار في هذا الخط من الفن قد طرح على من قبل ، بعد أول كتاب لى . وتبأ الكثيرون بأنى قد استغلت إمكاناتى . ولكن هذا لم يحدث . وأشعر أنه لى يحدث ماكنت قادرا على الكتابة

صبرى موسى

إذا سمحت .. في سؤال .. هل كانت القائمة مضمومة على الشكل لم تملكت ذلك إلى المضمون ؟

محمد بدوى

وأرد أن أضيف إلى سؤال الأستاذ صبرى مؤالا آخر هو : كيف استطعت أن تستخدم تراكيب لغوية قديمة ، وطرائق قص من عصر مختلف . دون أن تحمل هذه الوسائل نفس القيم التى كانت تحملها في زمانها ؟

اعتدال عثمان

ألا يكون هذا غريبا لمشاكل الواقع ؟

صبرى موسى

ليس مطلوباً أن يكون الأدباء أفراداً في جيش ، ومن حق الأديب أن يهتم بالمشكلات التي يراها جديرة بالاهتمام ، دون أن يكون هذا انفصالاً عن الواقع ، لأنه واقع حقا .

يوسف القعيد

إنني على العكس من الأستاذ صبرى موسى ، مشدود بحت إلى اللحظة الزائلة ، ولا أمسك إلا أن أوجهها بأدبي ، الذي يمكن أن يجرى في شكل منشور سياسي أصغر عليه ، لأن لدينا دائما مقلداً بالمشكلات . ولقد بدأ وحي هذا منذ هزيمة ١٩٦٧ ، ولكنني منذ ١٩٧٤ أصبحت أكثر اهتماماً في حركة الواقع اليومية . وهذا ما قادني إلى مواجهة فورية وسريعة لكل ما يجري على أرضه . فني يحدث في مصر الآن ، أشارك أن أبلور تجربة زيارة يكسون لمصر . وفي الحرب في بر مصر ، أتحدث عن حرب ١٩٧٣ . وفي هذا كله انغمست على حوادث حقيقية عرفها الواقع . فني رواية ، الحرب في بر مصر ، أتحدث عن واقعة حدثت في إحدى القرى المصرية ، ملخصها أن أحد الشبان الأحياء تهرب من أداء الخدمة العسكرية ، وأدائها - بدلا منه - شاب آخر فقير في مقابل مبلغ من المال . ولكن هذا الشاب الفقير قتل في الحرب . وهنا حدثت مشكلة . من يستحق كفاش الشهيد وأوصته ؟

وفي شكواي المصري النصح ، حادثة حقيقية عن رجل يهاج في القاهرة ، عرض أولاده لبيع في ميدان التحرير ملخصاً من أزمته .

وهذا الأدب قد يتجعد عن سؤال : ما الذي سيبقى من بعد مائة عام مثلا ؟ ولكنني لا أهتم بهذا على الإطلاق ، وإنما يتسبب اهتمامي كله على إمكانية أن تكون الرواية منشورا أو ملصقا .

جمال البستاني

لا بد طبعا أن تكون القصة قصة لا منشورا ، فالمنشور شكل آخر ، وله طريفته . وإذا كنت ترغب في كتابة منشور ، فذلك طريقته الخاص .

صنع الله إبراهيم

لقد استخدمت عددا من الشخصيات في كثير من رواياتك ..

يوسف القعيد

أنا طبعا أحرص على جاليات الرواية ، وأحرص أكثر من ذلك على أن يكون لي صوتي الخاص . وقد حاولت أن أستخدم عددا من الشخصيات الخاصة ، مثلا في « الحرب في بر مصر » هناك ست شخصيات تقص الحداث : السيدة أولا ، فلانقاو ، فلانخير .. الخ

صنع الله إبراهيم

ولكني لم أهتم أهمية هذا التشكيك : لماذا استخدمته ؟

يوسف القعيد

لقد اتبعت هذا التشكيك لكي أنجل الجميع يتحدثون إلا مصري لم الدولة . وقد كتبت فصلين بالعامية ، لكي أثبت أن الرواية لم تنشر في مصر سبب مضمونها ، ولو كتبت بالعامية لم تنشر في الوطن العربي . ولكن العامية كانت متوضحة أبداً للشخصيات والمناقش .

صنع الله إبراهيم

الشخصيات الستة تحدثت لغة واحدة ، ولو جلدنا الأسماء لبدا الكلام متصلا . وحيث ضرورة الكتابة بالعامية هنا غير مقبولة ، لأن من خلال النصي - وهي أقدر وأغنى - تستطيع أن تعبر عن كل شخص ، موصفا الفروق بينه وبين الآخرين .

محمد بدوي

ألا ترى أن اختيار حادثة واقعية لكي يبرز عليها عمل روائي كامل لترتب عليها بعض النتائج المصارة ؟

جمال البستاني

أظن أن أدب محمد يوسف القعيد يتولى الإجابة ، وسوف أتخذ مثلا من رواية « الليالي الشتوية » فهي تدور حول حادث صغير تتغير معه حياة القرية . أما رواياته الأخيرة فليست كذلك

محمد بدوي

إنني أتحدث عن الروايات الأخيرة

يوسف القعيد

هل قلعت الحادثة بشكل تجريدي أو متزل عن الواقع ؟ الإجابة عن هذا السؤال تحدد الإجابة عن سؤالك

محمد بدوي

إنني أظن أن مرور يكسون بالفسادية مجرد مظهر لواقع ، وليس الواقع ، بل إن التركيز على الحادثة يتصدر المشهد الروائي بصورة تجعله في بؤرة وعي القارئ إنها تظني على جزئيات عالم أجهل .

صبرى موسى

تفهم أن الحداث مفعول ؟

محمد بدوي

لا . الحداث هي حدث في الواقع حقا ، لكنه بطرافه وجدته ، وبرور دلائل يلخص واقعا اجتماعيا أكثر تعقيدا ، يلي بدوره إلى حادثة طريفة ورائعة .

يوسف القعيد

إذا كان كل ما وصل إليك من حادثة مرور يكسون مجرد الطرافة ، فهذا شيء عجز ، لأن قصص التخرين

جمال البستاني

أود أن أسألك سؤالا يا أستاذ يوسف : لقد كتبت أهاليا جيدة من القرية ولكن كيف تستطيع أن تكتب الآن من القرية بعد أن حداثتها وحشت في القاهرة ، وتنتهي حتى موقفك الاجتماعي ؟

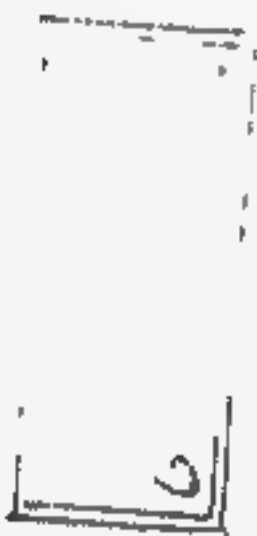
يوسف القعيد

إنني أحمل القرية معي أينما حلت ، فمصر كلها قرية كبيرة واسعة . وفي القاهرة أقابل رجلا كبيرا ، ولا أستطيع أن أجدد أين تبدأ القرية ، وأين تنهي للمدينة . إن القرية هي مصر بجمعها وأصالتها وبساطتها

اعتدال عثمان

أعتقد أننا بهذا قد خطينا معظم الجوانب الخاصة بالرواية المعاصرة ، ونحن نشكر لكم حرصكم على الحضور ، وساهمتكم في مناقشة قضايا الرواية المصرية ونتمنى أن يزداد إنتاجكم خصوصا بما يثرى الرواية العربية ، ويصل بها إلى آفاق عالمية

النفس الرودني من غزل بجابر



يحيى حقي ☐

نجيب محفوظ ☐

إحسان عبد القدوس ☐

فتحي عنان ☐

يوسف إدريس ☐

إدوار الخراط ☐

☐ إعداد:
☐ أحمد بدوي

س من وكيف بدأ اهتمامك بالقرص القصص - قراءة وكتابة ؟

ج . احب - ليل كل شيء - ان اتجه إلى ان ما صغرته هو مجموعة من الأشياء - ولا اقول الآراء - غير مستمدة مطلقا من كتب في النقد أو النظر أو التأريخ الأدبي - بل هي تجربة محارب ذاتية ومعاناة حقيقية مقترنة بعملية الإبداع وهذه المعاناة تنقسم إلى مستويات مختلفة - تكون في المستوى الأعلى في صراع مع الفن في مفهومه الأعم والأشمل - وفي المستوى الأدنى في صراع مع الشكل واللغة - وهذا ما أسميه بالصعقة - ولابد أن أتجه إلى أنه لا فن بلا صعقة الصعقة هي قرص الفن - وهيما تبلغ الصعقة في الإقبال للمتلقي بالفن في القمة وفي الصعقة - هذه هي الصراعات التي أحس بها - والتي أتيت من أصعبها هنا - وأنا أعني بالنسبة إلى أهم شيء - لأنني من هذا الزاد أكل ومن هذا الزاد أتيت أن أعطى الآخرين - وهذا الصراع ينهي في عندما يخرج من الكتابة إلى حالة شبه البلاء - كالمحتاج إلى وقت كي أعود إلى حالة النظام السابق الذي كنت قد انفصلت عنه - ولكن في أعماق النفس شعورا أيضا بالنسب - فلماذا ؟ لإثبات قدرتي على تحقيق المبدأ - وعلى الفور إلى حد ما - وعلى التعرف - والد - في مواجهة النكبات التي لا يمكن حلها - هي الأحداث التي تهمني - إلى لا تبحث في الكتب عن نظرية في النقد أو في التأريخ أو في الإبداع - ولكني أبحث عن مؤلف مبدع يروي لي ما حاله في لحظة الإبداع - ومن حسن حظ أن المكتبة العربية مليئة بذلك - ومنها بعض الكتب التي شأنتني مع الأسف - وقد شأنت كلها تقريبا - ونسبي البحث وإيراد ملاحظات أكبر كتاب القصة في إنجلترا وفي فرنسا عن لحظة الإبداع ومعانيهم في هذا الباب - وفي مصر - مع الأسف الشديد - ليس لدينا مثل هذه الملاحظات - وأعمى في الحقيقة من كبار كتابنا أن يقدموا لنا قلوبهم - وإن يكشفوا لنا في حالهم في لحظات الإبداع - وكيف يكون وقد قام الدكتور مصطفى موفى منذ سنوات غير قليلة بمحاولة جميلة جدا لاستجوابهم - ولكن هذه المحاولة مضى عليها من الوقت ما يبغى منه أن يحاول عديدها

يرجع في المكتبة العربية تعبير صريح مائلا مباشرة في حالة الإبداع عند الكاتب والمؤلف - وهو أن يروي لنا تجاربه - وهناك تعبير بشكل آخر هو أن يضمن الكاتب عملا أدبيا شيئا من نفسه - حينا يتكلم عن فنانه فيجعله بطل إحدى رواياته - ويشرح لنا حاله النفسية - وعمر نفهم - إلى حد ما - أنه يتحدث عن نفسه - ومن أحسن الأمثلة التي سمعت بها جدا في حياي في قرات «توماس مان» - وله عملاي مهمان جدا في هذا الباب - أولهما رواية «مظلمة كروجر» وقد ألفت بترجمتها - وفيها يصف حالة الشاعر وهو يجري خلال المحادثات .. ما المستويات التي يتحرك فيها الخصب ويتحرك فيها الفنان ؟ الفنان له اتصالات أخرى بعوالم أخرى - والخصب يتحدث عن أشياء أخرى - وحينا يتقابل الأثنان يصطدمان - ليس هناك قتال ولكن الشاعر يحتاج إلى أن يحتفظ بسرته - ألا يضحك عليه - وألا يطالب بأن يقول شعرا في كل حفل يحضره - وأن ينسى أنه شاعر - لأن لغة الحقيقة هي في أن يعامله الناس على أنه واحد منهم - ولكنه في الحقيقة فنان متميز والرواية الثانية التي كتبها هي رواية «الموت في الهندية» - - يصور لنا فيها

مأساة عظيمة جدا - هي مأساة الفنان الذي أحس في وقت من الأوقات أنه يكتب كتابة لو انتحبا لقال إنها جيدة ولكن صونا في قلبه يقول أن ليس هذا ما يريد - وهذا هو الانتحار - أو الموت في الهندية

س : كان يبحث عن الجمال للظن ؟

ج . بالضبط - وهذا بحس أنه اسحق - وأنه لنهني - وهذه هي مأساة الفنان ولذلك نجد في هذه الأيام من الكتاب من يقول إنه اعتزل - وهذه لغة - لأنه شعر بأنه ضيق ويريد من كل كلمة يكتبها أن يشعر بأنها تطابق حفا حاله النفسية العليا وليست مجرد كتابة تجارية - والمثال الثالث وهو من ابداع ما يكون - أن الأستاذ حلمي مراد اخرج لنا رواية ذكور ويحاورها لاسرناك ومن أجل الإسراع في إخراجها قسم الكتاب إلى فصول - وأعطى كل فصل لأحد المترجمين - وكان من حظي أن ترجمت فصلا من أربع فصول هذه الرواية - يصف لنا الدكتور ويحاور وقد سافر وابتعد عن حبيبته - وهو في منزل معزول في الريف يجلس مساء يكتب شعرا فيجد أن الأفكار قد تراصت عليه - والكلمات قد خرجت بمحطة محجلة دمانه - ويشعر بهجة شديدة جدا - لأنه استطاع أن يبدع هكذا - وينام ثم يصحو - ثم يقرأ ما كتبه - ويسأل ما هذه اللطيفة ؟ ما هذا الرب ؟ هذا كله جميل جدا أنا أريد أن اعطى من حدة اللغة شيئا ما - لويد الحمس - أنا لا أريد المحجلة الكلمات الحديثة - هذا الفصل بالنسبة في خلاصة تجاربي الذاتية - كتابي والله في مثل هذا الموقف - لأن هذا الموقف هو في مرارا وتكرارا

والصراع الذي أحدثت عنه صراع مزدوج مع اللغة ومع الشعر - والصراع مع اللغة هو تقريبا غرام حياي - لأن اعطيه أنه لا إبداع إلا من خلال اللغة والإبداع هو المكشف عن حقيقة اللغة - وسعدتني هي ذلك لها بعد ولكن الصراع من حيث اللغة له أيضا في المكتبة العربية أمثلة متعددة وكان لدى كتاب مهم جدا غير أنه قد ضاع من للأسف - جاء فيه بروفايت الطابعة عند تنويره ذي بلزلك - النص الذي أرسله المؤلف أول الأمر إلى المطبعة فناد إليه مسودة - ثم تصحيح بلزلك هذه المسودة مرة ثانية وثالثة

ومما نجد أنه نجح في الإضافة - ويصح في أنه عاد فحذف ما أضافه ليعود بالنص إلى ما كان عليه من قبل - ومن هنا نفق على حقيقة الصراع بين بلزلك واللغة - وطبعا هذا صراع أيضا مع المفكرة - ولكنه يصعب في كيفية التعبير عن المفكرة باللغة - وللأسف ليس لدينا مثل هذه الأمثلة - وليس لدينا في المكتبة المطبعة أية مراجع لكتابات عظماء الإبداع لكتابنا - وقد كنت أتمنى أن يكون لدى الهيئة العامة لكتاب منطقة عن كل مطبعة تقتضي إبداعها مسودات وتصحيحات كبار الكتاب - بدلا من أن تلقى في سلة المهملات - لأن هذا جزء من عملية الإبداع

س هذا يدكرنا بصعقة الأرض الخراب لإليوت - حيث ظهرت بتصحيحات إيرا باوند

ج هذا يقتضي الحصول على إذن من المؤلف أو من ورثته - لأننا نريد مراجع

مسرحية ، وليس قصة أو مسرحية فقط . لأن النص محاولة روحية قبل ان يكون محاولة عقلية للانفلات في ملكوت الله . ومحاولة أيضا للتصوير والسر . فالتصوير عن القدرات الروحية هو الفن . وهذا يحتل عندى زف حد ما يتجاوز ما سوى يرتبط في ذهني بقدر الإنسان واليكاء على قدر الإنسان . والوقوف أمام قدر الإنسان موقف التسليم خرة . والاحتجاج تارة أخرى . والتساؤل تارة . وهكذا وبشكل عام الرقاء للاساء . وكل هذا جعلني أقفل القصة القصيرة على الرواية . لأن الرواية تسارع إلى بحث اجتماعي وأنشاء من هذا القبيل . أما القصة القصيرة فعدما تشغل نفسها بذلك فهي تعد بدعا إلى بد الشعر . ولذلك لاى الشرط في القصة القصيرة حمة شعرية لا أطلها في الرواية فالرواية عمل محدد . أما القصة القصيرة ففيا تكتيف . ويجب أن يكون فيها لغة شاعرية . وأنا أطلب شكلا غرب جدا للقصة . هو ألا تكون استمرارية . بل استدارية كروية . أى إلى أريد من القصة القصيرة أن تعطي شعورا بأنها قد عجت على شكل كرة بعضها أخذ بعضا . وبعضها مفض إلى بعض . فلا يكاد يعرف اودا من آخرها من حيث الصياغة

من وكيف بدأ انما لك بالنص القصص ؟

أحمد الله سبحانه وتعالى مرارا وتكرارا لى ولدت في أسرة نقى الكتب . ونجم بالأدب والشعر . ونجم أيضا بالكلمة الصحيحة في مكانها الصحيح . وقد وجدت بعض أفراد أسرتنا يهتمون بالانجازات من طريق كتابة رسائل الكتاب فبرد أنهم يريدون ان يدعوا في هذه الرسائل الى تأخذ شكلا أدبي جميلا . وقد كانت والدي تارة ولكتب . وكنا نقرأ جيران الخسي وكل ما نصل إليه من كتب . ولقد شوق كانت تدخل بيتنا وكثيرا ما كنا نحفظه . وقد كنت في ذلك الوقت في الثامنة أو التاسعة من عمري . وقد بدأت محاولات في الكتابة وكما في أواخر مرحلة دراسي الثانوية أو بداية دراسي للخطوط . ولكني لم أحاول كتابة الشعر . لأن الشعر في الحقيقة بالنسبة لي هو لغة فنون القول . ولا تقاس عظمتة بأى فن آخر . وأنا مصعد لأن اصنع القصة أو الرواية في كس ونقيا في البحر فأنى شعرا . لأن الشعر هو خلاصة المراث . وهو الفن الخفيل . وأنا لم أكتب الشعر ولم أكتب المسرحية . لماذا ؟ يجب أن يعرف كل كاتب محدود طموحه . فلا عى تعرف ونزهو بمقدرة فريق الحكم في الحوار . وهو يقوم هذا . اما أنا فليس عندي موهبة الحوار . إنى ألزم ما فنون الله عليه وهو التأمل والوصف . وأكبر عى هو وصف الأشخاص والأشياء . وأستعنى في هذا الوصف بحواسي الخمس جميعها لأكمل الصورة . وقراءة قصصى تصح فيها حاسة الشم بدرجة كبيرة . وهذا غير مقصود . وأنا عند الكتابة لا أحسن الى أخذ من ذلك وسيلة . ولكن مجرد تصديق . فعندما أجول مثلا في الغورية . هل يمكن أن أصف نفسي وأنا أسير في الغورية دون أن أتأوه رائحة الخي ؟ وهذا يحدث بالنسبة للقصص التي تدور في الأماكن التي تتطلب استخدام حاسة الشم فيها

كيف يبدأ مشروع الرواية في نفسك . وهل يبدأ من فكرة أو من حدث أو من شخصية ؟ وإذا انتقلت لبدأيات لديك ظم ؟ وما أثر ذلك في أسلوب التعبير ؟

هذه الأسئلة تنكس روحا من التأليف لا أحبه . وهو التأليف بالتقصيات ياب أول وياب ثاني . ويحتمد على التخطيط ليس في الفن مثل هذا التخطيط أبدا . فلا يستطيع أن يقول إن يبدأ بفكرة أو بشخصية أو غير ذلك . لأن هذا فيه فصل ليهده عن تلك . وأنا أوجو من الكتاب الشبان عند خروجهم من منازلهم أن يسوا أنهم يكتبون القصص . وإلا يعرفون يسبون حياتهم بأنفسهم . لأنهم لو عجلوا عمدا إلى التأمل برهم ان هذا ينفعهم في كتابة القصة . فلن يروا شيئا . وما سيروبه لن ينفعهم في كل

من هذا النوع ليرجع إليها عند اللزوم . والمساقة في الحقيقة ليست صراعا مع اللغة . بل صراعا مع التفكير . ولكنه يمثل في شكل صراع مع الله وكما قلت لك في مثال باستمراءك . فليس أكبر خطر في هذا الباب ان يجبر لنا بعد كل الأمثلة التي ذكرتها أن هناك انقفاا عمادة ومحادثة وكأنها لأمر بالكتاب . بحيث به ونوحى إليه أنها أحسن لفظ وهي كادبة . وحقيقة أحسن وأنا أكتب أنى مند جلست إلى الورق أن كثيرا من الألفاظ قد احاط لي . وكان كلامها يقول لي إنه أحسن من غيره . وهكذا اخلل في صراع غريب . ولكن الكاتب يجب ان يتبه إلى أن كثرة الخلق بحرق الورق . وانه لا بد من وجود بعض حى وسيرة ويسر . وإلا يفقد الكاتب عرقا وهو يعمل . يجب ان تكون له عى واجبة . واتباه شديد للاختيار . ولكن دون حدقة ودون حسر . فنحن لا نريد حسرا في التعبير . قد سبق التعبير مشقة ولكنه يجب ألا يكون حسرا . معنى أن اصل إلى اليسر من خلال الحسر . وأسوق مثلا من امثلة عدع الألفاظ . في صديق عزيز واستاذ كبير . كنت أفرا له قصة فيها وصف لده حبيب طيبته على كوبرى قصر النيل . وكيف أن اللقاء تم في وسط الكوبرى عاما . فقلت له متسائلا : هل قست المسافة بالخط ؟ وهل قرأت هذا النص بعد أن كتبه ؟ . اطلق ان الأمر يطلب من كل كاتب بعد ان يفرغ من لحظة الانفعال لمباش أن يقرأ عمله بعين الغريب . وقد كتبت هذا في كتابي ، صبح اليوم . . وهو من كسب المهمة لأن الكاتب لو قرا بنفسه في لحظة التامل . وليس في وقت جنون الخلق . فسوف يجادل أيضا لماذا لم يكن اللقاء في الثالث مثلا ؟ وهل دور ان يجلس الكوبرى ؟ . من أين جاء هذا الخط ؟ من زنى الألفاظ . لأن الكاتب عندما قال ، في وسط الكوبرى ، أحسن بابا مقطوعة شيئا ما . فرأى ان . عاما . ليعطيا لغة حلوة . ولذلك أفق : . نصيبي ان يفعل الكاتب له عاما بالهبة والمحتاج وهو يكتب . أو حى يضع فيه سداة أخرى من سداة (قدر القول المدعى) . هل يمنع هذا عملية التألق ؟ للاستيف الشديد لا . وقد ثبت علميا ان الخيال المصورة تتحرك عندما تفكر . وهذا شى غريب . ان يقدر للإنسان أن يكون ذهنه محبوسا في لغة . والسؤال الغير هو : هل يستطيع أن يفكر بغير لغة ؟ وهل هناك المفكر لسبق اللغة ويعبر عليها ؟ أنا اعتقد ان ذلك يحدث . وأحسن بعىء من الخزع والرجل والمخوف حيا اشعر وكان محروم أيضا من حيز اشتاق أن أصل إليه . وكان غير واضح عى درجة استحباب اللغة للمشاعر المعقدة الى نجش بها النفس البشرية

ولذلك نجد عند المتصورة شطحات لغوية وأنشاء من هذا القبيل . وإذا فعل الكاتب ان يخلق له عاما . فليس له علاقة برى الكلمات ولا بصوتها . فوظيفة ه ان يجدد معنى الذى يريد أن يقوله . وأن غادر الكلمة التي تنطبق على هذا المعنى . دون زيادة أو نقصان . والغريب انه عندما يفعل ذلك ويعد هذه الألفاظ فإنه يتركها أنها أصبحت على شكل موسى جميل في حد ذاتها . هذا التألف في المعنى لابد أن يتسجم مع التألف في الرى نفسه . لأن الموسيقى تتع هنا من التألف في المعنى . لا من التألف في خلق الحروف ومخارج الكلمة . ولكن الموسيقى داخلية واللغة قادرة على ذلك . وهذا من أعجب عجائب اللغة . أما الصراع مع الفن فالفنية الفكرية ان كتاب القصة والمسرحيات وغيرها عى طيبهم كثيرا . هناك نظريات نقدية كثيرة تروها أسامة الجامعات . ان الفن طوع أولا إلى فن القول والنم والشكل والرسم . ثم طوع فن القول إلى الشعر والنثر وهكذا . وعندما وصلنا إلى امر الفروع والقوال عت انحاء كثيرة لتحديد القوال ووضع شروطها . ومع هذا فن الوقت فانه يترت الصلة بين القالب الأخير والشع الأصل وهو الفن . فثت لدى بعض كتاب القصة عددا (مراعاة مهم لقول النقد عى وجوب أن يكون للقصة بداية ومهابة وغيره) تصور أن القصة من الممكن أن تستوعب هذه الشروط ولا تكون فية أبدا . بل تكون عجا اجتماعيا أو أى شى آخر . ولكني أريد هذه الفروع ألا تنقطع صلبا بالأصل الأكبر وهو الفن . لأن الأساس هو أننا نكتب الفن في شكل قصة أو

الظروف - إلا إن توافرت شروط معينة وإدراكهم عندما يخرجون من يومهم أن يتسوا علما مهمهم - وأن يحلوا من أنفسهم آلة تصوير مفتوحة - تسجل كل شيء - والله أعلم بما يحدث بعد ذلك وأشرط أيضا أن يبدأ الكتاب للشبان بالتجربة الذاتية - حتى يفضي ذلك على القصة بعبء الصدق - وهي عنصر مهم - وأن يتركوا الخيالات الأخرى إلى وقت يأتي لها بعد - لأن من الصعب أن نطلب من كتاب القصة ألا يصحوا إلا عن مجاريم الذاتية فقط - إذ إن ذلك يحصرهم في محيط وفي زمن وفي مكان - وهناك يتبع بالعجب موعبة وهي الخدش - فلا شيكبير غير لنا عن الغيب العراطف - فهل يسي ذلك أنه قد عانى كل ما عير عنه ؟ بالطبع لا - ولكن ما يحدث هو أنه يقول لنفسه - لو كنت مكان هذا الزوج الغرور فإذا عساي أن أفعل ؟ فوضع نفسه في محارفة هذا الزوج - وبسبب سعة درجه وفهمه للإنسانية - يستطيع بالخدش أن يكون هو الزوج الغرور الذي عر به - ومن هنا اطلب من شباب الكتاب أن يؤخروا هذا الحدث لفترة متضمنة موعا ما حتى يتمكنوا انقواهم في التعبير عن التجربة الذاتية - ويستمر هم الاشكال - ثم بعد ذلك يكتبون ما يشاهون

س ولكن الخدش ليس في يكتب - بل شيء يوجد عند الناس لو لا يوجد

ج ولكنه يرى بالاطلاع والمحاكاة الناس - وأفضل الناس والحياة أيضا - فإذا ما كان الإنسان في مكان ورأى رجلا غيورا فإنه يتأمله في كل ما يصدر عنه مما يعبر عن هيرته - ومن القصص المؤلمة تسمى أن فلوير الذي كتبته مكانه بولاري - تسلم يوما ما خطايا من صديق له يقول له إن اسمه موت - ولله جدي إلى فراشه يتأمل هذا لشفر - فإذا بفلوير يذبحه فلوير بالخدش حفظك - لقد أتاح لك المثل متهدا تملك ولابد أن يأتي اليوم الذي تحب أن تصف فيه مثل هذا المشهد - وما يؤلمني هو أن الصديق كان يروي وقصه موت أنه - إلا أن فلوير لم يفكر في الواقعة إلا من زاوية الظن - وأنها أفاضت له تجربة صادقة ولكن الظن إذا كان هذا هو موقفه أمام الخدش النسبة فلا كان - ولذهب إلى المحرم

س كل ما في الأمر أنه أراد إلى توضيح كل شيء في الحياة خدمة نص

ج هذه آلية رديئة - بل رديئة أيضا - لأنه يظهر بالإنسانية - الفن جزء من الحياة وليس كلها - ولذلك فلا بد أن نفهم أولا ما الفن القصصى ؟ لأننا لا نزال نكتب القصص - في فوائهم المكتب التي تأتي من بلاد مثل إنجلترا يفسمونها إلى fiction and non fiction وكأنه لفظة متفصلة إلى باب إجماعى أصلا وهو أن fiction وجانب آخر non fiction فلو يقولوا مثلا تاريخ وبيوجرافيا وأشياء من هذا القبيل - ولكن fiction and non fiction وما معنى fiction ؟ بالبحث في القاموس نجد أن معناها - الخيلة - - مثل أن يأخذ المرء قطعة من صخر فيشكلها - الفارة - أو شيئا مثل ذلك - فالنق إيام مطلبه الحقيقة - وهذا هو الغرض الذي يتأبى عندما يكتب - مثل خضير سكر البسات عندما ربط بكرة في حيط ووضعها في محلول سكرى مركز فتجتمع البثورات حول البقرة الأصلية المنطفة - مكونة شكلا - هذا بالضبط ما تصوره في لحظة من اللحظات - وأحس أنه حدث - وهو قد فكرة ما تكونت في داخله بحيث أتق ثقة كاملة بأنها واضحة كل الرصاص - ومشكلة جميع تفاصيلها - ولكن ما شكلها ؟ لا أفري - ولكن أحس في فورة بعض باب قد وجدت - مع أني لا أرى ملامحها - وكل دورى بعد ذلك هو أن اكتشف هذه الملامح شيئا فشيئا إلى أن أصل في آخر الأمر إلى حال كالي أراها به فأقول نعم - إن هذا ما أحسست به

س إذن هي صليبه عوص إلى داخل العسر - دون يكتب ؟

ج هي عملية بحث عن شيء موجود - وطريق الوصول إليه هو الدرس

الكتاب - علما مثل النجار الذي يمشك بقطعه من الخشب يحاول أن يصنع منها عتالا أو أي شيء آخر - ومن ثم فإن كل عمل فني في نظري صبورى بكلمة - كأن - - حتى التصوير والنحت - فلنا لا أصعب العمل كما هو بل أصعبه كل أوله هكذا - ولكن نتيجة - كأن - هي الحقيقة - وأؤكد ما قلته من قبل من أن الفن إيام مطلبه الحقيقة

لما كيف يبدأ مشروع الرواية ؟ فلنا اخلق أهمية كبيرة جدا على أول كلمة في القصة - لأن مشكلة القصة كلها تنحصر في أول كلمة - كيف تبدأ القصة وبأي كلمة وفي أي وضع - هذا مهم جدا - وقد تعلمت أيضا لا من ناقد بل من المكاتب سومت دوم - الذي أصبح بأن يبدأ القصة - إذا كان ذلك في الإمكان - بجمل يدل على الحركة - لأن هذا يضي - على الفور - حركة على القصة - وهناك أسلوبان لكتابة القصة: الأول هو - كنت عندهم م جنت - - والآخر هو أن تقول - دعال منظر إليهم من قلب الباب دون أن يرونا - لرى ماذا يحصلون الآن - وهذا هو الباب الذي يخرج فيه المؤلف من القصة - ويستحق وراء الشخصية - وعمل الفعل المضارع عمل الفعل الماضي - لأن الفعل المضارع يدل على الحركة المستمرة - وحتى إذا بدأ بعمل ماضى فليجبه أن يرجعها بسرعة إلى الفعل المضارع - لأنه كلما أسرع بالعودة من ماضى إلى المضارع كان خيرا لإلهاء الحركة - وقد كتبت بعض مقالات متعمدا وأنا أسير بخطوة عسكرية في الشارع - لأنني أفسد أن أقصر في الأسلوب النثى والحركة والتدفق

وأنا مسألة اختلاف الدبابات والرها في أسلوب التمهيد فقد قلت من قبل إن القصة عندما تولد فإنها تكون لحظة ولادتها - وأخذت ملامحها وشكلها الكامل

س ومن شرح في كتابه الرواية ؟ وهل تعد نصيب ما قبل هذا الشروع - ومن يصحح شيء يشوه هذا التصحيح ؟ وهل تعدل بها بعد احياها من هذا - تصحيح ؟ من وكيف ؟

ج ليس هناك نصيب إلى من كلمة التصحيح - فلانا لا نحبه أبدا - لا في حياتي ولا في نقالي - ولا في أي نشاط من أنشطة حياتي - وأنا في محيط حياتي فلهذا أسير بأسلوب - حليبا على الله -

س هل تتراء في كتابه الرواية بأسواقه المتائلة هذا الفن ؟ وما موضوعات النظرى والحمل من هذه القضية ؟

ج يحيل إلى أن الكتاب الخفي انهم قلما يصير إلا إذا كان يكتب أهالا اجتماعية - لكنه إذا كان مرتبطا بفهم الفن عامة - وأنه بعد هذا نصيرا من نفسه - فإنه لا يتغير

س إذن فالكاتب لا يتراء بقواعد الرواية ؟

ج ونحب ألا يتراء - وأنا أقول دائما كلمه وأكرها - وهي أن الفنان كالمعلم - ولكن الطفل يكسر القصة من أجل أن يعرف - والفنان يعرف اللعبة من أجل أن يكسرها - والحركة الأدبية ما هي إلا محاولات للتجديد - وليس من الحقول أن يكون القرن السابع عشر هو القرن الثامن عشر - ولا التاسع عشر هو القرن العشرين - لكن هذا التصبر أو التحول يجب ألا يجبننا - لأن مصعب من مطالبه هو اتصال هذه الاشكال بالفن - وماداه هذا الاتصال قائم فلا محل للظروف - ويضال عن إلى ناقد عاثرى - ولم يصرف في النقد الكبار من مساندة الحامضة - ويظهر في النقد أن النقد عمل أدبي - بمعنى أن المقال النقدي يجب أن يعنى القارئ نفس الشدة كالفعل الأدبي - وثاني لا أحب أن أقصر على قالب واحد - فلنا أصحاب اليسار يتكلمون عن الالتزام أو عدمه - ويعرون يتكلمون عن الخيالات أو غيابها - ولكن أنناون العمل في ذاته - وأرى من غير متعمد - فإذا كان له براعة في تفصيل المواقف وتزيينها فكلمت عن صحة الرواية - وكشف بعض القاصر الحكاية - وإن

مختلفة . وقد ذهبت عندما كتبت كتاب « صبح اليوم » . لأن الشخصيات التي فيها لم تقابلني في الحياة . ولم أعرف أحدا منها . وكذلك ليست فيها شخصية مثل مزجنا من ثلاثة أشخاص أعرفهم مثلا . ولكن عندى ظهرت هذه الشخصيات على الورق ذهبت ذهبة شديدة جدا . وأحسست بهم إحساسا قويا . وكان أولهم رأى العين . وكانهم يعرفونى . وكان أعرفهم منذ زمن . وهذا شيء غريب . لأنى الموقع رؤية أشخاص في الشارع

س. هل خطر حياتنا - تحت إلتحاح هذه الشخصيات - إلى إحداث تغيير في بناء العمل النقابي؟

ج كل مهنة ولها كلام يتداوله أهلها - كالشجرة - فيها يهيم ، وكتاب الفقه - بالمثل - عتدهم هذا - فزات كلاما لواحد منهم وجدته يذكر أنه اضطر - في وسط الرواية - إلى تغيير ما فيها - لأن الشخصيات فرقت عليه هذا وكل هذا الكلام نصب وسهيل وليس حقيقيا

س. هل تعتقد أن الرواية التي نكتبها تحمل تلك الأهمية العربية من نوع خاص؟

ج مطلق الوحید عز ان اعرفه بنفسه بوصفه ایسانا . وذلك بان يجعله یری
الشخصیات التي اکب علیها . وحالها بها . ومادا جرى لها . ويتامل ذلك
ليرداد معرفه بنفسه

س هل تهدف يرواياتك إلى تاصيل قبة استماعه ، أو مبدأ اخلاق ، أو وجهه
ظرفي الحياة والناس ؟

أبدا .. فخرى الأوحاد هو أن يرتفع الفذرى من جسد باكل ويشرب وينام
ويطفي صروراته . إلى إتيان له اشواق روحية . وطموحات ذهنية
وعقلية . وأن يكون آدميا لا آليا . والمحركة السخيفة التي كسبت الادب
عندنا إلى مدرسة يسارية تنادى بالانترام . ومدعوة إلى حد ما جمالية بما هي
كلام اجوف . ورأى أن الفن أولا تعبير هي . ولكن التعبير الذي هو اد
محاول . أولا وقبل ان نلهم . ان نتعامل وان نوجد . لأن الفن هو أولا
إيجاد الشخصية . ثم لنفسوا . بعد ذلك . كما عايناهم . إننى لا أريد
حيوانات يسارية او حيوانات مجنونة . بل أريد آدميين يساريين وآدميين
مجنونين . بمعنى أن الإنسان يجب ان يتعامل مع فئرانه كلها . ثم بعد ذلك
بجد فكره أو مذهبه . وليكن ما يكون . بشرط ان يكون آدميا وإذا هم
فعلوا ذلك فلها قام بينهم من صراع فسبكون هذا الصراع إنسانيا . وإن
اتساع : بأى حق يقال لمذهب ان يفرغ حبرا على الادب . ويتطلب منى
فورا ان تتكلم عن الطبقات الكادحة ؟ أنا لست من الطبقات الكادحة
ولكنى ملازم فى كل كلمة أكتبها خدمة أهل وطنى . لأنى أريد ان يحررو
إلى آدميين معنى الكلمة . وأن يعوا إنسانيتهم

من قارئك الذي يكتب له قصصك في قصصك؟ وهل يتكرر عندك
حصر ما في كتابك؟ وهل يتكرر ما في كتابك؟ وهل يتكرر ما في كتابك؟
ما هو كتابك؟ وكيف؟ ما هو كتابك؟ وكيف؟ ما هو كتابك؟ وكيف؟

ج في الحقيقة اننا في بحث في هذا الموضوع ولرجو ان يوضع ردا على هذا السؤال . وهذا البحث بعنوان - من يكتب الكتاب - . قلت فيه ابي احد خفي عضوا منتسبا في ناد للكتاب يضم الاموات والاحياء . وجميع الاجناس . اقول لهم فيه ان ما يحصل جديرا بالانتساب اليهم هو انه اتشه لهم وفي الواقع فاني عندما اكتب لا اعطى فارقا ولا شعا ولا امة ولا ضميرا ولا دما . بل اعطيه الكتاب الذين يريد الانحاء اليهم واسلمهم . هل اعجبكم ما فقول ؟ وهل ترون كتابا في ابي احد يحصل انتسب اليكم عضوا في ناد بكم ؟ كل امل ان ترخص كتابا في الكتاب والهاد والقراء . فالكتابة بالنسبة للكتاب نوع من الانحاء لا علاقة له بالزمن فخلا اننا لنتم الى قبة الكتاب . ولما اكتب . واذا وصلت الى هذا المستوى

أبسط براءة في عكس القضايا الاجتماعية بدونه من حيث الخلاصة الاجتماعية . وما المانع من أن يجمع كل هذه الجوانب في نقد واحد ؟ وهذا ما أسجده بالنقد الشمولي بمعنى أني أعتقد أن يكون عملاً أدبياً . وأن يفتح بحر الشمولية بأن يتناول الكتاب من جميع نواحيه مع التركيز على الناحية التي يجرى فيها

س من يكون انت الراوى مباشرة مصير الحكم ؟ ومتى تكون الراوى الذى يقف خارج الرواية ؟ ولم ؟ وهل يتداخل هذا الاسلوب احيانا لتبليغ ؟ وكيف ؟ وما الهدف من ذلك ؟

هذا موضوع مهم جدا . وأحمد الله أن وجه إلى هذا السؤال . لما منى
 يستعمل ضمير المتكلم أو الغائب في القصة فهذا يرجع إلى طبيعة القصة
 فيها . وهناك كاتب كبير جدا في مصر . لا أريد ذكر اسمه . كتب رواية جدا
 الثمينة شاب مصري تعرفت بها في إنجلترا فضاء إليها بإسعاد بالغة . مع أنها
 تتناول طيبة القلب . مخلص له الحب . وقد استعمل فيها ضمير المتكلم . ولما
 أن يقول إنه رجل وطني . وإنه أثر وطنه على دوجه . ولكن هذا يعني أنه
 ليس أقصا وليس إنسانا فكيف يمكن للقارئ أن يتعاطف معه وهو على هذا
 احتياقي . كان من الواجب هنا أن يكون الضمير بضمير الغائب . والأسلم في كل
 الأحوال أن يستعمل ضمير الغائب . حتى يتجنب للكاتب نوعا من التعصب غير
 المباشر . كما يسمح بظهور المتعصب الآخر . لفتح له أذنان من باب التحسُّن
 إلى موضوع القصة ولحررك شخصياتها بشكل أفضل . ولكن كما تعلم في
 ليس هناك قواعد في الفن . لأن كل واحد على جميع القواعد . وكل ما ظنوه
 به قد يكون باطلا في وضع من الأوضاع أو في مكان أو في الأوقات .

أما موضوع الدخول بين الأسلوبين أحيانا . فكلنا نقرأ الرواية . والناظر أكثر من أسلوب . أسلوب السرد وأسلوب الحوار . وأسلوب الوصف . وأسلوب الشعور الدخلى . وبراءة الكاتب هي في أن يستخدم هذه الأساليب كلا في مكانه . وأن يتاور بها . فنتقل من الوصف إلى الحوار إلى الشعور الدخلى . وهكذا . ولكن يجب مراعاة ما يتطلبه الموضوع . واستاذ هذا الفن - حفيظة - هو يجيب لطوف . ويتامل رواياته تتضح لنا براءته في استخدام كل هذه الوسائل . من حوار ووصف وشعور دخلى . أحسن استخدام . وفي براءة هائلة

س ما علاقتك بشخصك الروائي؟ وهل هم محبوبتك أم لا هم وجودنا سابقا
 على وجودهم الروائي؟ وما دورى شخصيتك بهم؟ ولماذا عرضوا أنفسهم
 عليك؟

ج كنت أوجو ان يعنى الله شياها الكتاب من قتال هذه الاممات لآها نريكه
 في الحقيقة . وهذه الاممات تبدو في ظهري علما وليست في صميم الموضوع
 لكل كاتب يختلف عن الآخر . لكن لا بأس . ولتكن على وجود الشخصية
 أولا .. احبانا يتذكر العمل الروائي انما يشعر بان القارى قرا رواية ولكن
 شخصية معينة من شخصيات هذه الرواية هي التي تبقى في الذاكرة . وربما
 كانت هذه الشخصية اكثر صداقا من انسان حقيقى . واضرب مثلا لذلك
 بشخصية دون كيشوت . اكون في شابة العامة لو عثت الحياة من قتال
 دون كيشوت . يظهر دون كيشوت واعرفهم واعلمهم وايضا راسيل كوف في
 الحرية والعباد شخصية واضحة امامى وضوحا شديدا . وانما اطلب في
 الاعمال الادبية الكبيرة . لو حسى في القصص القصيرة الحيفة . دور
 الشخصية التي تلب في ذهن القارى . ويصبح لها وجود حقيقى في ديانا .
 فمن إذا لنا يا حصدا لسكان مصر فلا بد ان يحصى . كمال عبد الحواد .
 ضميم . لأنه يعيش معنا . ويجب ان يزداد الفن سكان هذه الارض من
 هم اهم من تلك العناصر الناهضة التي عثلى بها الشوارع

أما بالنسبة للشعبيات التي كنت صبا فهي كلها ، كما ، ولكن من جوانب

كأن هذا صالط لبقية الناس . وإن لم يكونوا مقصودين بما أكتب . إن جولو
منورى إليهم لابد أن يبدأ من هذا النادى

س ما الشيء الذى تود تحقيقه فى كتاباتك المستقبلية ؟

ج . لقد انقطعت عن الكتابة منذ مدة . ولكنى اتكلم . واعتنى أن أكون قد
تحدثت إلى لوتار .

س بالمعكس . فأننا أليس عندك روح هناك من طائر خاص . لا يتحد من نفس
معه . بل يرسى إلى نوع من الإنشباع العملى الذى يهدف إلى معرفة الإنسان
ومعرفة الذات

ج اظن أن هذا ممكن

س هل يجب أن تصف شيئا استكشفت امت من خلال تجربتك وبرى له أهمية
خاصة ؟

ج : هذا السؤال يفتح الباب إلى المحمرة . فقد لائتى أعمال كثيرة جدا كان يودى
أن أكون قادرا على قولها بها . كنت أرى أن أعرف بروع فى الكتابة العربية
لا يتحدث أحد بها

وأعرب لك مثلا بصديق . رحمه الله . الأستاذ حسن محمود . الذى
ذكرته كصاحب فضل فى السوى الرفيع الذى يملك مجلة المكتاب المصرى .
وله قصة رائعة منشورة فى سلسلة اقرأ . اسمها : المكتاب الصغير . وهو من
روائع الأدب المصرى التى لم يتحدث بها أحد . وقد كنت أريد أن أكتب
عنها . ولكنى غير قادر الآن على الكتابة . وهناك بعض المكتاب الذين همون
مشاريعهم . ولكن أحيانا أقابل بعض المكتاب فأطلب منهم أن يكتبوا من
كذا أو كذا . وكأنى أريد أن يفعل غيرى ما كنت أود أن أفعله أنا والمكتاب
الثانى هو كتاب إسماعيل مظهر . صاحب القاموس . وصاحب مجلة
التصوير . وهو كتاب جميل جدا فى ترجمة حياته . اسمه : التزيخ الشباب .
أطلب من المكتاب أن يقرؤوا هذا المكتاب وأن يروا ما فيه من جمال وفى

وأبدا من هوايلى فى أحب قراءة المراحل الأولى أو طفولة كل فن . فبلا لا
أحب قراءة المراحل الأخيرة فن التصوير . بل أحب قراءة كيف بدأ فن
التصوير . أو كيف بدأ الشعر العربى . أو كيف بدأت القصة . أى مرحلة
الطفولة . لأن طفولة الفن فيها عنصر القراءة . وقد كنت أطلع للتأريخ
لما كورة للمسرح المصرى . ولحسن الحظ تعرفت إلى شخص اسمه « شامل » .
كان صاحب فكرة مسرحية تتجول فى الأرياف . وولعت فى يدى مذكراته
فنى روى فيها حياته الفنية والوجدانية . وكيف أصابه فى وقت من الأوقات
حرج من الانجذاب الروسى أو التصوى . وقد كنت أود أن أكتب عن شامل
عنه فوموها من الكتابة مثل البيوجيرال الأدبية فليس من الضروري أن أصرع
جلوته . وعندما تكون بين يدى حالة إنسانية واضحة . تستحق الاهتمام بها
والعمل من أجل استخراج كل المواقف والمصاعف والمنازعات وتشايدك
العلاقات بين البشر . فأنى لا أجد ما يمنع من الكتابة عنها . ولكنى على
الرغم من وطنى المشهدة فى عمل هذا البحث . توقفت

وبقى موضوع أصير لوجه الحديث عنه وهو موضوع التعبير بالعامية . والخفى
أنى من عشاقى العامية . والعامية لها أسلوبان . أسلوب سوى خاص بالعامى
شراء ويها وما إلى ذلك . وهذا لا قيمة له . وأسلوب عامة أدبية بهذه
الأهالى الشعبية التى تخرج من صميم الشعب . كالأوازيل والأغاني . مثل
« يا واهير الساحة انتشر » و « يا عطشى » و « يا عطشى يا ربة » . إلخ .
ومن حيث بل أنهى الدقة فى التعبير فأنى كلما ولعت على معنى لا أجد لفظا
فى المصحى يعبر عنه كما أريد . ووجدته فى العامية . أصحته والغريب أنى
لا أشر وأنا أنقل من المصحى إلى العامية . لآى أخلق فى عندما أكتب .
ولأنى أطلع علاقتى بكل شيء . إلا بمطلب واحد . هو الصدق ودقة
التصور . ولنا نمطه أننا الآن وصلنا إلى اللغة المتوسطة وهى التى أسميها لغة
الصحافة . وهى لغة عربية قادرة على التعبير عن جميع المشاكل وهذه
اللغة الوسطى مقدمة فى باب العلوم . ولكننا فى باب الأدب والفن نحتاج
إلى التأنق واختيار الألفاظ المحيطة . حتى وإن كانت من العامية .

عنى حى

نجيب محفوظ

س : متى وكيف بدأ اهتمامك بالقص القصصى قراءة وكتابة ؟ وما الدوافع
والظروف التى كانت وراء هذا الاهتمام ؟

ج : بدأ اهتمامى بالفن القصصى بطريق المصادفة منذ مرحلة الدراسة
الابتدائية . عندما رأيت حديقا فى فى أثناء إحدى فترات الراحة
بالمدرسة . يقرأ كتابا صغيرا كان يباع بحصة طيات . وهو عبارة عن قصة
بوليسية بعنوان « بين جوسون » . وقد أعجبت الكيب منه جدا فأتيت

من قراءته . وكان هذا أول شيء قرأته فى حياتى خارج المقر العلمى
هذا هو مدخلى إلى عالم القراءة الخارجية الذى بدأت منه التعرف على
مايسمى « القصة المكتوبة » . لآى كنت من قبل قد سمعت كثيرا من
القصص المحكية فى البيوت . ومنذ ذلك اليوم دخلت عالم القراءة .
فقرأت بقية السلسلة . وقصة جوسون الأب . حيث لم يكن هناك أدب
للأطفال

س : وفيه أكثر من صوت ، وأكثر من حوار . ولكن الرواية فيها تأمل للذات أكثر

ج : بالطبع .. ولها أيضا عيل وعقل

س : خلق عالم مواز قد لا يكون متاحا للإنسان أن يعيشه في عالم الحقيقة
ج : بالطبع . ولكن الأمر يختلف في المسرح ، فنحن لا نخلق فيه شيئا ، بل نتابع ما يجري من أحداث .

س : كيف يبدأ مشروع الرواية في نفسك ؟ هل يبدأ من فكرة ؟ أم يبدأ من حدث ؟ أم يبدأ من شخصية ؟ وإذا اختلعت البدايات لديك فهذا ؟ وما أثر ذلك في أسلوب التعبير ؟

ج : السؤال لطيف جدا .. الواقع أن كتبت الروايات التي تبدأ بحدث ، والتي تبدأ بشخصية ، والتي تبدأ بفكرة . والأمر هنا ليس أمر تعسفي . فلنا لا نقول إنه يجب البدء بفكرة أو بشخصية . والسؤال لا يخرج عن كون الموهبة هي التي تبدأ ، ولها يعرف الناس والأحداث قبل أن يعرف الأفكار . ومن علاقه لكونه بالأحداث والأشخاص ، وما يمكن أن يكون في نفسه من اهتمام ، أو من حادثة ، أو ما إلى ذلك ، يحدد ، أو يقرر ، أنها تستعمل الكتابة هنا .. والنتيجة واحدة ، فإذا بدأنا بحدث ، لابد للشخصية أن تلعب دورا ، ولابد في النهاية أن تؤدي إلى فكرة . وإذا بدأنا بالفكرة ، فلابد من خلق الأشخاص المناسبين لها . وكذا الأحداث المناسبة لها . وهناك من يقول إننا لو بدأنا من الحادثة سبنا إلى الفكرة لأن ذلك أعظم طبيعة ، لأن السيل الآخر فيه شيء من التعسف .. وليس هذا القول صحيحا ، فالتعسف يأتي من التعسف لامن الأسلوب . وقد بدأ من الفكرة ونحن الرواية طبيعة تقاليد للحياة إذا ما أخذنا الاعتبار الأشخاص والأحداث .. بحيث لا تظهر الفكرة بصورة مكتشفة ، فظهر وكأنها شيء متكامل وطبيعي ، نملأ فيه الأحداث والأشخاص بصورة طبيعية ، نتفاعل مع الحياة . وإذا بدأ الأمر على غير ذلك ، فلأبى هذا أن الرواية التي تبدأ بالفكرة من طبيعتها أن تكون كذلك . بل يرجع إلى أن اليد التي صنعها لم تستطع أن تحكم صنعها وضبطها القسط الكامل

س : أو أن الكاتب أو الأديب لم يستطع التحكم في أدواته
ج : بالطبع .. وبعد الرواية وكأن هؤلاء الشخصيات الذين تراهم يسمعون هذه الفكرة ، وأن هذه الحياة ليست حياتهم الخاصة . أما ما يتعلق بأثر ذلك في أسلوب التعبير فينبغي أن نأخذ في الاعتبار أن يظهر فرق في حالة طرح العمل بإفانه العام . ولا يجب من بالنا طبعاً أن هناك فرقاً في درجة حرارة الأسلوب في بعض الروايات الفلسفية مثل روايات سارتر وكامو . وهناك من يفضلون أن ينشأ الأديب من حادثة ، تحت دهم أن هذا النوع من الأديب حذر ، وأن النوع الذي ينشأ من فكرة يكون قاترا . ولكن الفروق في هذا النوع لا يرجع إلى ضعف في الفهم ، بل يرجع إلى أن طبيعة الموضوع تقتضي ذلك . فالموضوع الوجداني يختلف في درجة حرارته عن الموضوع الفكري . وإذا وجدنا للموضوع حداً عند سارتر مثلاً ، فذلك لأنه فكر ، وليس هذا دليلاً على نقص في درجة حرارته . بل إن من طبيعته ذلك . ولتوقعه يجب أن يكون أيضاً كذلك .

س : هناك أيضاً - عند كامو - مسألة بين الأشياء ، فهو يعتمد عدم الاتصال عند تصويره الأشياء .

لما الكتابة قد بدأت كتابة خاصة لاحتلالها بالثقل . وذلك تأتي في قراءتي - لها أظن - فتخرجت من الروايات البوليسية إلى قصص انطولوجي ، ومنها إلى ما كان ينشر في الأهرام من روايات مترجمة . وبعد قراءة الرواية كنت أعيده كتابتها في جوها الأصلي بعد أن تكون قد رسخت في ذهني . فإذا كانت الرواية مثلاً تدور أحداثها في إنجلترا أو في أي مكان آخر كنت أكتبها كما هي ، بهدف الاستمتاع

وأما الفوارق والظروف التي كانت وراء هذا الاهتمام فلم تكن أكثر من فوارق وقت فراغ أكثر من لوعة أو حماسة أشهر في العظة الصيفية ، كنت أكتبها في القرية ، وفي هذا النوع من التأليف للترفيه

س : لماذا اخترت إطار الفن القصصي دون غيره من أشكال التعبير الأدبي ؟ وهل يرجع هذا إلى اعتماد خاص ؟ وكيف تشرح هذا الاعتماد ؟ وهل يرجع هذا الاختيار إلى مزية أو مزايا خاصة لهذا الإطار ؟ وما هي ؟

ج : السؤال على هذا النحو يفترض درجة من الوعي عند الاختيار . والواقع أن انتمائي بالأدب الحداثي قد جاء عن طريق المسرح قبل السينما ، لأن عصرنا كان عصرًا مسرحيًا ، وقد كنا نذهب إلى المسرح مع أهلبنا . ولذلك فقد رأينا المسرح الحداثي قبل أن نقرأ الرواية الحداثي ، لأن الروايات التي ذكرتها في أول الحديث لا تبدأ من الأدب الحداثي . ثم دخلت السينما حياتنا ، ولو رجعت إلى ما سمعته في يوتنا من قصص ، وما قلته للسينما عن حكايات ، لوجدناها كلها أقرب إلى الروايات كما إلى المسرح . هذه ناحية ، والناحية الأخرى أن الكاتب عندما يكتب - نفسه أول الأمر - رواية فمن الممكن أن يحرص على أن يكون الأصغر أو الأكبر أو على صديقه لقراءتها . ولكن للمسرحية في حاجة إلى نوع من العرض بشكل آخر . ولا أعتقد أن عندي إجابة عن هذا السؤال أكثر من ذلك ، فلم تكن هناك أسباب واضحة أو اختيار واضح بين هذا النوع أو ذلك ، ولم يكن هناك تفكير أو مقارنة بين كتابة المسرحية والرواية كلتي ، من حيث العرض والصعوبات الخارجية

س : هل يمكن القول : إن ذلك قد حدث نتيجة للمناخ العام الذي كان موجوداً ؟

ج : نعم .. للمناخ ، وربما الاعتماد أيضاً . وكذلك لأن عملية الكتابة أفضل من الحوار .

س : وهل كان ذلك لأن الكتابة تتبع فرصة أفضل للتعبير عن النفس ، على العكس من المسرح ؟

ج : هذا السؤال يحصل بدرجة من الغموض لم تكن متاحة في

س : ربما كان ذلك في السنوات الأولى من التجربة ، ولكن الكاتب - عندما يوهن في التجربة - يكتسب قدرة على التفكير والتحليل ، وذلك بعد أن يكون قد انتحار عن وعي ، لأن الاختيار يكون تلقائياً في بادئ الأمر

ج : الانطوائيون مثلاً - وأعتقد بدرجة كبيرة أني منهم - يفضلون الفن الروائي ، لأنه فردي ، ولأن الإنسان يقرأ وحده ويتخيل . ولكن للمسرح في حاجة إلى جماهير تعيش به ويعيش بها

ج - ذلك لأنها لا تستوجب الانفعال ، بل التأمل ، لأن التأمل أهدأ ، ولأنه في هدوئه

س - وكذلك له نشاطاته الداخلية

ح - ولكن درجة حرارته يجب أن تكون أقل ، وليس هذا عيبا فيه ، فهو من طبيعة

س - متى تشرع في كتابة الرواية ؟ وهل تعد عسيفا لما قبل الشروع فيها ؟ وما العناصر التي يتناولها هذا التخطيط ؟ وهل تعدل - فيما بعد أحيانا - في هذا التخطيط ؟ وما وكيف ؟

ج - الحقيقة أني ما استسكنت القلم لأكتب رواية إلا وكانت متبلورة في ذهني الشخصيات والأحداث والبيئة والنهاية ، وكل ذلك يكون مسجلا في فهرست

س - أرجو أن تشرح لنا فكرة هذا الفهرست

ج - عندما أفكر - مثلا - أن أكتب من شخصية ، فإنني أصورها في حروف من المواقف .. قد يكون أول تصور لموقفها هو ختام الرواية ، وقد يكون جزءه في الوسط ، وقد يكون في البداية ، وما يحدث هو أني أسجل جزئية في ورقة كي لا أنساها ، ثم تنمو جزئية أخرى تضاف إليها أو يدخل في حياة هذه الشخصية شخصية أخرى ، وتظل تنمو وهي في صورة خبر منظمة ، ثم أبدأ ترتيبها حتى تصبح كيانا متكاملًا ، ولا يبقى هذا في عندما أكتبها ألتزم بالصورة الأولى ، فكثيرا ما تصبح شخصية فخرية مهمة جدا لأنها فرغت نفسها ، ويحور جدا أن أغير النهاية ، وكل هذه الاحتمالات موجودة ، ولكن عندما أبدأ الكتابة أبدأ بتخطيط مسبق من إعداد عسيف للرواية قبل الشروع فيها ، ولكن أحيانا - حل القلم من ذلك - أبدأ كتابة بعض الروايات من الصفر ، بمعنى أني عندما أبدأ الكتابة لا يكون في ذهني أكثر من الرغبة في الكتابة ، فلا موضوع ولا مضمون ولا حدث ولا شخصية ، وفي هذه الحالة فإن الكلمة الأولى هي التي ستؤدي إلى الثانية ، فإذا بدأت مثلا بكلمة « خرج فلان من بيته » فالله وحده أعلم ما يأتي بعدها ، والخطبة أن التجربة كلها اكتشاف يؤدي إلى اكتشاف يؤدي إلى آخر حتى تنتهي للرواية ، وقد انتهى إلى شيء لولاح إليه الناس ، وقد لمزق

س - حدثت إذن أن تترك نفسك شيئا ما من التلثاني في الناول

ج - ليس « شيئا ما » فقط ، بل تقافية كاملة ، فعندما أبدأ لأعرف ماذا سأفعل

س - يودى لو عرفنا نموذجنا من الروايات التي تنطبق عليها هذه الطريقة في الناول

ج - النوع الذي يطلب عليه هذا الطابع الجديد في « تحت الظل » ، و « حكاية بلا بداية ولا نهاية » و « شهر العسل » و « الحديقة » ، وفي أجزاء أخرى لم تظهر بعد من « رأيت فيها يرى النائم » ، وهناك روايات تجمع بين التخطيط والتلقائية ، كان تكون البداية فيها فكرة عن شخصية أو حدث أو عيبا معا ، ولا أدري ما سوف أفعل

هذه الأعطال الثلاثة قد طرقتها كلها ، ولكن العسل كلما كان كبيرا احتاج إلى عسيف وإلا تاه فيه الكاتب ، ولذلك فقد صعدت فهرما للثلاثة ، ومظا

لكل شخصية ، لأنني كنت موظفا ، وكانت ظروف عملي تجعلني أنقطع عن الكتابة لفترة ثم أعود إليها ، ولأنني كنت أعتني أن أتكم عن « أحمد عبد الحواد » وتكون حياته سوداوين فأقول إنها رفاقوان ، ولأن الرواية كانت تضم كثيرا من الشخصيات ، فقد كنت أسجل الملامح للشخصية والشخصية ، ومثل هذه الأعمال الكبيرة لابد أن يلجأ الكاتب فيها إلى مثل هذه الوسيلة ، لأنه لا يستطيع أن يسرد فيها هكذا ، ولذلك كانت التجارب التقافية كلها قصصا قصيرة أو مسرحيات من فصل واحد وهذه التجارب التقافية ألقا إليها من قليل الاستخراج أحيانا عندما أكون منغمسا في كتابة موضوع طويل مربط عسيف ، لأن التقافية عندي تزداد ، ولكنها عند الآخرين مندب وملمسة لا يجيدون بها ، أما عندي فليست كذلك ، وأنا من حيث النفي والتبصير عن الشخصية فأنظر لثلاث نسران ، فالشخصية تزداد النفي للزاد أيضا ، وما بأكثر مما يمكن تصوره

س - وتقافية الشخص في النهاية مرتبطة بنظام تفكيره ورؤيته ولا يستطيع أن يهرب منها

س - هل تلتزم في كتابة الرواية بالقواعد السائدة هذه العس ، وما موقفك النظري والعمل من هذه القضية ؟

ج - عندما بدأت الكتابة كانت فكرتي أن في فن الرواية ماهر صواب وعسفا ، مثل النحر غاما ، وأن هذا الفن أوروبي ، وأنني إذا كتبت الرواية الصحيحة فقد بدأت النهاية المنشودة ، وهناك كيهيات متعددة لكتابة الرواية ، منها خروج المؤلف من الرواية ، أو دعونه فيها ، أو وجهة النظر ، أو ما إلى ذلك ، ولأنني كنت مبتدئا فقد كنت ألتزم القواعد ، أما الآن فلا أهم بأى شيء من هذا إلا بالتبصير في ذاتي بحرية تامة ، سواء اطلق هذا التبصير أو عسيف أو حتى تنطلق مع القواعد ، فهي لانهي إطلاقا ، ولم تعد هذه القواعد في نظري إلا الأسلوب الذي يكتب به الكاتب ، أي ليس هناك قواعد ، ويصح جدا أن يكون في أسلوب الذي أكتب به ،

س - هذا لأنك كنت لتسلك قواعد خاصة بك ، بمعنى أن فن حبيب محمود قد أصبح له قواعد خاصة تعرض نفسها

ج - بالضبط .. أكتفت هذه القواعد فواستظمت ، فأنا لا أهم بشيء من هذا

س - حدثت هذا - بالطبع - بعد مرحلة التفكير من هذا الفن

ج - حدثت بعد محاولاتي كتابة القصة الصحيحة أيام أن كنت أرى القصة الصحيحة هي ما تخضع للقواعد ، وأن غير الصحيحة هي ما يخرج عيب

س - في أي مرحلة كان ذلك ؟

ج - كلما تقدمت للكاتب في الكتابة استبان بالقواعد

س - المعروف أن رواياتك التاريخية - مثل رادويس - كانت تخضع للقواعد ، وهي روايات المرحلة الأولى ، فهل حدثت هذه التقلبات بالتدريج إلى أن بدأت تشرع عند مرحلة معينة أو رواية معينة أنك غير منتم بالقواعد ؟ بالضبط ، كان هذا حتى الثلاثية ، وهاية ما لي الأمر أن الطبيعة الخاصة تعبر عن ذاتها رغم القواعد دون أن يحس الكاتب بذلك ، ولكن في المرحلة الأخيرة ليس عندي ما يسمى « قاعدة » ، بل أكتب الرواية كما أريد ، ولا يعنى إن ختمت القواعد أو خرجت عليها ، أو حازت الإصجاب أو لم تحز ، وكل ما يعنى هو الكيفية التي تتكيف بها الرواية ، وهذه هي القاعدة

- س متى تكون أنت الراوى مباشرة بصيغ التكلم ، متى تكون الراوى الذى
يقف خارج الرواية . ولماذا ، وهل يتداخل هذان الأسلوبان عندك
أحيانا ، وكيف ، وما الهدف من ذلك ؟
- ج النوع الذى أكون فيه الراوى مباشرة قبل جدا عندي ، لأن من النوع
الذى لا يتدخل في الرواية إلا مرغيا . ولكن القاعدة عندي أن الراوى هو
المتجرد الذى ليس هو المؤلف . وعندما أقول « إن فلانا خرج .. » ،
فليس عجيب مخلوط هو الذى يقول وإنما الذى خرج هو الذى يقول .
وكذلك عندما أقول « كان يرى .. » أو يشعر بكلمة « قلت أنا الذى أقول » ،
بل هو - الذى يرى ويشعر - ولكنه لا يتكلم بالأسلوب المباشر . أما أن
أدخل بذاتي كراوى وكمؤلف ، فلانا لا أذكر أنى فعلنا ، ولا أنى
سأفعلها
- س هل يتناقض ذلك مع الفن ؟
- ج أبدا . وإذا ارتاح كاتب إلى هذه الطريقة فلا بأس
- س هذا يعنى - يادرس - أنك لم تشرح إلى أسلوب التدخل المباشر
- ج لا . ولو أردت من القارئ أن أكون الراوى والمعلق إلى الحد الذى تكون فيه
بغية الشخصيات مثل الأشباح فسوف أفعل
- س ماعلاقتك بشخصيات الرواية . وهل هي محبوباتك أم لا أم وجودها
سابقا لوجود الرواية ؟ وما دواعي اهتمامك به ؟ وماذا ترغب أن تفعلهم
حيث ؟
- ج أود القول إلى متى لو أردت اختلاقي شخصية بلا أصل - كالفنوف يظهرها
أصل ، إلا لا شخصية دون أصل . ففلا من الممكن جدا أن أقول إن فلانا
له أصل ، وأن فلانا آخر ليس له أصل . ولكن فلانا هذا - الذى تزعم
أنه دون أصل - إذا ما حلت صفاته أجدتها في عدة أشخاص نعرفهم .
وإذاً ليس هناك ما لا يرجع إلى أصول في الحياة حتى إذا تصورنا أن
هناك شخص يظهر - وهذا تصور بعيد - فإن الشخص موجود . والفيزيائي
موجود . وكلا الشخص والفيزيائي مأخوذ من الطبيعة والمجتمع . ولذلك
سواء أكانت الشخصية لها أصل أم لا . فلا بد أن ترجع إلى أصول
ولكن هذا الأصل بمجرد أن يدخل في الرواية يحدث له عوامل أخرى
التغير بها سياق الرواية ، وبما تصور المؤلف الذى يقدمها ، بمعنى أنه
يكتسب تغيرات من السياق ومن المؤلف أو من ذاته . وإن أردنا مثالا لهذه
العملية فهو أننا عندما نريد أن نرى نهاية - نلتفت لما الأحجار من أجل .
ونقول صادقين إن كل أحجار هذه النجاة من الجبل . ولكن نطبع
الأحجار قطعاً صغيرة ، أو ككلا في حجم أحجار أقرم . إنما نطبع نواحيها
بعض . وللوظيفة التى متزديداً لها ، فالفعلية غير مستثنى غير الفيلما
والشخصيات كلها في الحياة . ولكنها تتغير لتؤدى دوراً جديداً في حياة
جديدة معها الفن . فالنفس دائماً حقة مشتركة بين الواقع والفن . ولا
جديد فيها إلا ما يضيفه إليها الفنان من ذاته وتصوره . ويكون اتصاله
بالواقع لا شك فيه . واختلافها عن الواقع أيضا لا شك فيه . ولكن
الاختلاف عن الواقع يأتي قدر ما يفسى عنها لتؤلف من ذاته وتصوره
ورؤيته . ولذلك فإن كل عمل من هذه الناحية متى كان موضوعيا فهو
ذاتى ، وترجمة ذاتية . باعتبار أن خيال المؤلف ورغباته وميوله ومبادئه قد
انطبعت فيه
- س وددت غالموضوعية للطلقة غير ممكنة ؟
- ج ليس هذا فصيح ، بل هي خيال . والتصوير الفوتوغرافى خيال . وهذه
الأشياء يقولها الناس ولا يعرفون لها معنى .. أما لماذا فرضت الشخصيات
نفسها على فهذا مهم جدا ، لأننا نرى الكثير ولكننا نهم بالقيل . مثلا ،
لأننا نختار رجل ما امرأة حبها زوجها له ، أو لأننا اختارت امرأة ما رجلا
بجانب زوجها لها . وأمام كل منها آخرون كثيرون ؟
- س هذا بالطبع يرجع إلى تناسب ذاتية في تكوين الشخص وميوله
- ج بالطبع لا شك في هذا ... رجل ما آثار اهتماما أكثر من غيره عند امرأة أو
العكس . أو أن هناك استجابة معينة ، ولذلك فإن المرأة عندما يكون
عصيرا فليس لاهتماماته حدود . لأن كل شيء جديد بالنسبة له . ولكنه
عندما يكبر . وتتكون لديه فكرة عن الدنيا وعن الوجود . فإن القليل هو
الذى يهمه . وهذا هو السبب الذى من أجله هم بأوقات أو هم بنا أوقات
لا يجد فيها ما يكتفه . وقد قلت ذلك مرة في حضور صديق ، فرد على بأن
المرأة تشر قصة كل يوم .. وهذا صحيح . ولكن هذه القصص ليست
قصصا .. أيام كنت صغيرا كانت كل قصة قصصا ، لأن كل ما يثير دهشتي
فهو لى ، أما الآن فلا .. فلانا أريد الآن ما يناسبى .. مثلا ، ماذا يسوي
في الوجود الآن ؟ بالطبع هناك شيء يسوق على .. منه ما شئت من
تسميات .. هذا مهم بالإصلاح . وطالما مهم بالفكرة .. وآخر يوم
بالبحث عن ذاته . أو بالبحث عن معنى الوجود .. في هذه الحدود يختار
الكاتب .. وكلا كبير المرأة ضاللت دائرة اهتماماته ، وهكذا حتى يؤول
الختياره إلى شيء واحد
- س ذلك لأنه يختار . يصيب إلى ما يشاء
- ج : بالطبع . وإلى رؤيته
- س : وكلا ضيق وصحبت رؤيته قلب لأشياء نرى يمكن - في هذه - .
تصيب شيئا لأنه يكون قد تكون هذه الاهتمامات من مجموعة اهتمامات
كثيرة شئت في سبق . ولذلك لابد له من شيء جديد
- ج لذلك - لها معنى - لم تكن عندي مشكلة لها الكتب ، فقد كان أى شيء
ممكن . وكل شيء يستحق الكتابة . ففلا إذا سمعت بأن هذه كانت
زوجها ، لم أتمكن أن أكتب عنها . أو لأن هذا ضرب ذالك كانت
ممكن . أما الآن فليس كل شيء ممكنا . وهناك حوادث كثيرة لا أحضر
ها . ولكنها لا يهمنى
- س على يمكن أن نحدد صورة لما يملك الآن ؟
- ج ما يعنى الآن بأنه عاجم إنسانا مسافرا إلى الإسكندرية وصل به القطار
إلى محطة سيدى جابر . فبدأ يتأهب للتزول يحمل حقيبة استعداد نفسه
لنوموت
- س هناك فيها شكل معين ومغلنى
- ج لأب شيء مطلق ومبهم ففلا . الاستعداد للمرحلة الأخيرة
- س أحوال له عندك . ولكن ما المرأة التى تزودت به ، أو ما دى احتية ؟
- ج أحفظه أن شيء يتساءل عن الخطوة الأخيرة
- س هو من من يمكن أن يبريق مثلا ؟
- ج ففلا . فهو ما يهمنى الإسكندرية هذه المرحلة أكثر من أى شيء آخر

- س : البحث عن معنى الوجود .. ومعنى للحياة ؟
- ج : هم
- س : وهل هناك إجابة ؟
- ج : يوم أن نجد للره إجابة فن يكتب ، وماذا يكتب إذا وجد الإجابة التي يوافق إليها .
- س : الكتابة .. إذن .. عندك عملية بحث ذهب عن الإجابة ؟
- ج : بالضبط .
- س : يحل لي أن البشرية كلها يوم أن نجد إجابة ، فليس هناك حير لوجودها
- ج : لا شك في هذا . ولذلك فإن من السهولة جدا أن يأتي المرء ويقول كفى من الكتابة ، لأن هذا يعني أنه لا يفهم معنى الكتابة ، ولا يفهم أبعادها الحقيقية ، في حين أنها فرع من البحث الدائم .
- س : ما موقفك من استخدام اللغة أداة للتعبير ؟ وهل تعتقد أن لها خصوصية تميزها عما في أشكال التعبير الأخرى ؟ وهل تستهدف بها تحقيق قيمة حياتية ؟ وبأي معنى وكيف ؟
- ج : الحق أن اللغة قد تكون هنا لذاتها في بعض أنواع الكتابة مثل الشعر . ولكنها في أنواع النثر وسيلة منها كانت ، ومنها أولاهها الكاتب من كتابة ولا يمتنا من هذه الوسيلة مجرد ما تؤدي إليه فحسب . بل بهذا المعنى يا نهاية غائقة ، لأنها لن تصل إلى شأها إلا من خلال هذه النهاية
- س : إذن هي وسيلة وحياة في نفس الوقت .
- ج : نعم وسيلة وحياة .
- س : بمعنى أن يحاول الكاتب بلورة اللغة ؟
- ج : بالضبط .. يبحث في الأسلوب عن لغة تناسب الفعالة الداعل . وينتق ويحد التركيب من أجل أن يصل إلى هذه الغاية الموجودة الآن . ولذلك فإن كل كتابة جديدة ، وكل كتابة عتاء . ولو كانت الكتابة وسيلة متفصلة عن موضوعها .. وهناك من يتجهون في هذا .. لكننا في ذاتها شيئا لا يحد به ، ولأصبح اللهم هو الموضوع فحسب . وهل هذا الشعر إذا ما وجد الموضوع فن الممكن كتابته في أسبرع أو أسودع ما دامت الكتابة خارجة عن الموضوع ، وما دام عورها يحدد في تأديته وحسب . ولكن لأن اللغة عندى جزء لا يتجزأ من الموضوع ، فإن عندما أكتب أذكر وكأنى أكتب لأول مرة
- س : وإذا ن ظلك رواية لنفنا الخاصة بها ، وأسلوبها وملاحها .
- ج : بالضبط . وهذا يختلف عن كتابة المقال مثلا ، فإذا وجدت الفكرة صلت الأمور في طريقها .
- س : هذا يعني أن المقال له لغة خاصة ، وأن للرواية لغات مختلفة وجديدة دائما
- ج : ولكن ليس هذا في إطار عام تتحرك فيه اللغة مع وجود متغيرات ؟
- ج : بالضبط ، وهذا ضرورى ، وهو ما يحفظ في النهاية يقول إن كلمة « الأسلوب هو الرجل » كلمة حكيمة وصحيحة .
- س : هل معنى هذا أنك توصلت إلى فكرة بالنسبة للنصوى والعامة أو أنيت إلى رأى فيها ؟
- ج : بالضبط ، ولكن من خلال هذا تأتي اللغاة ، وهي أكثر من مشكلة العامة ، لأن العامة في ذاتها مريحة ، وتساعد على التصوير بسهولة عندما
- س : يجعل الكاتب شخصية من الشخصوس لتحدث العامة . أما العامة الحقيقية فهي أن يجعل الكاتب الشخصية لتحدث النصوى بحيث يشعر القارئ أن هذا الكلام كلام الشخصية نفسها وليس كلام شخص آخر
- س : في هذه الحالة تكون مهمة اللغة هي التعبير والتشخيص معا . والتشخيص هنا هو نقل التعبير بالعامة إلى النصوى بحيث تكون قادرة في نفس الوقت على أن تجعلنا نتخيل أن الشخصية هي التي تتكلم على الرغم من أن هذا الكلام ليس كلامها .. وهذه العامة لا تواجهها لها أو تستخدمنا اللغة العامة
- س : وهل هناك سبب جدا يك إلى الانبعا إلى هذا الموقف من قضية اللغة موقف ضرورة التعبير بالنصوى ؟
- ج : ليس السبب أدبيا .. ويصح جدا أن يكتب كاتب بالعامة ويحرم كتابه لأنها تعبيرة ودالة . ولكن السبب الذى جعلنى أفسد بالنصوى سبب قومى ، أنهولوجى ، وهذا مايجب أنكبد هذا العناء .
- س : تقصد الحفاظ على اللغة العربية ؟
- ج : وهل الوجدان الذى أصبل له
- س : القومى أم العربى ؟
- ج : القومى .
- س : والعرب أيضا ، لأن النصوى قادرة على مخاطبة القارئ .
- ج : كل هذا الأمر .. لكني أحمده المسألة .. ألى أريد أن أطرح اللغة التجريدية للفنون الجديدة ، ألى لا أريد أن أهدم النصوى لوجود صلة قوية بين روسيا : قومية وروحية .
- س : هل تعتقد أن الرواية التي تكتبها تحمل للقارئ قيمة من نوع خاص ؟
- ج : القى عموما تعبر عن تجربة إنسانية ، وهو لا يخلو من قيمة معرفية حتى وإن كانت بذاتها معرفة قانونية .. وأنا لا أقدم الرواية لأعطى من خلالها معلومات عن شئ معين ، بل أعطى تجربة حياة يعيشها القارئ . هذا هو الأساس . ولو كان الأساس معرفيا صرفا ، لكان هناك من الوسائل ما هو أجدى . وحتى في الروايات الخارجية لم أكن أفسد إلى التعريف بالتاريخ ، بل بتجربة إنسانية من خلال التاريخ . والحقيقة أن العمل الذى ليس معرفة بمعنى Knowledge ، بل تجربة حياة يعيشها القارئ ويتكى بها ، لأنها تعطى الحياة طولا وعرضا لم يكن لها .
- س : أليس ذلك معرفة بالحياة ؟
- ج : معرفة بالحياة المرجحانية
- س : هل تسبب برواياتك تأصيل قيمة اجتماعية ، أو مبدأ أخلاقى ، أو وجهة نظر في الحياة ؟
- ج : كل هذا يأتي نتيجة حتمية للكتابة دون أن يكون هذا . والأصل في الكتابة أنها نشاط يحدث إشباعا . ولكن هذا النشاط لا يدور في فراغ ، والكاتب الذى يكتبه ليس فارغا ، ولكن له قيمه وتصويراته . وإذا وهو يلمس هذا الامتناع نتج عن ممارسته إشباع حتمية نسميها القيم أو غير ذلك . وقد يلجأ البعض إلى الكتابة بهدف محدد لحكمة محددة ، ولا أعتقد أن كنت من هؤلاء ، لأنى أحببت الكتابة قبل أن أعرف القيم والمبادئ في الحياة .

الحق أن هذا السؤال لا يجدر طرحه على الكاتب عندما ، لأن بلدنا فيه ٨٠٪ أميون و ٢٠٪ معطمون ، منهم ١٠٪ معاقون ، فكيف يوجه لنا مثل هذا السؤال . لو كان شعبنا كله قراء لاحتظف الأمر ، لأن الكاتب عندما يصحار لن يكتب .. هل يكتب للفلاحين ، أم يكتب للعمال ، أم للموظفين ، أم للأرستقراطيين ؟ .. هذه المشكلة لم نواجهها ولم نشعر بها إطلاقا . ولذلك فقد ذهب مارتر كتابا بعنوان « لمن أكتب » ، أما عندما نلجأ وجه إلى هذا السؤال للإجابة على أكتب للمثقفين .. والحق أن الأصب بعد أن يكتب ، يمكن للقارئ أن يشعر بوجوده أنه كتب للفائدة أناس دون آخرين ، وأنه يهاجم البعض ويؤيد الآخر ، أو يعاطف مع هذا دون ذلك . وهذه الأمور تأتي كلها تلقائية بها لمؤلف الكاتب

س وإذا وصل الأدب عن طريق وسيلة من وسائل الإعلام ، فإن المثلي يكون مشاهدا أو مستمعا وليس قارئا

ج بالضبط .. وهذا السؤال يمكن أن يوجه إلى وسائل الإعلام ، فليها ركن للفلاح وركن للعمال ، وركن للطالب ، وآخر للشباب وهكذا

س ما الذي الذي نود تحقيقه في كتاباتك المستترة ؟
ج يريد من اكتشاف الذات إن أمكن ، والأكثر من هذا ، أن أحيي ، لأن عندما أتوقف عن الكتابة أشعر أني ميت .

س هل معنى ذلك أن الحياة توازي اكتشاف الذات ، أو مبررة أعمق بالذات ؟

ج عندما لا يكون عندي ما أكتبه أشعر كأنني ميت . ولذلك عندما قالوا إن المنجوي قد قصير لأنه لم يجد ما يكتبه ، فقد ألسنت له العنبر في ذلك ، وهو كما تعلم فيه المال والقصور والفهرة . ولكنه لم يخلق الحياة دون إبداع ، لأن الحياة عندما تجوزى الإبداع

س هل يجب أن نضيف شيئا استكشفته من خلال تجربتك و ترى له أهمية خاصة ؟

ج الواقع أننا نكلمنا في أشياء كثيرة

س هذا صحيح ولكن التفكير في أننا نود أن نعرف النتائج التي توصلت إليها من خلال التجربة المرعبة ، إذا ما كان هناك نتائج

ج ليس عندي ما أنضيفه إلى ما قلت ، فقد نكلمنا في كل شيء

ج

س

ج

س

ج

س

ج

س

ج

س

ج

س إذن فالكاتب عنده عصبية إشباع ؟

ج نعم . الكتابة مثل أي نشاط فكري يحدث للذة وإشباعا من خلال هذه معنى . ومن أجل ذلك ، انجذبت إليها ، لأنها شيء للبدع يفتح عندي جاتبا ما ، وقد مارستها قبل أن يكون لي في الحياة هدف ، سوله أكان أخلاقيا أم اجتماعيا أم غير ذلك . والكاتب وهو يفتح في نفسه غريزة الكتابة تأتي القلم حيا في ما يكتبه . ولكن أصور للسؤال في شيء من الثقة نسوق مثلا بسببا . الكتابة مثل النشاط الجنسي ، الذي لا شك في أن الشباب يسي إليه أول الأمر لا محظف من الذة وسعة ، ولكنه عندما يتضح يرى هذا النشاط بصورة أخرى تمثل في تكوين الأسرة والنزوية ولتحقيق الاستقرار ، وهذا في الواقع يتعلق بالنشاط الجنسي ، لأن الطبيعة تحفظ نوعها عن طريقه . ولكن بعض الناس لا يكتبون من مجرد تحقيق الأسرة والنزوية ، فيسعون إلى إشباع هذه الغريزة بغير المصعة فقط ، ولو كانوا صادقين لا اكتفوا بتطبيق هذه الغاية . ولكن الأمر في الحقيقة أمر إشباع غريزي لا يوقف . وهذا لا يتعلق على الكاتب الذين ولجوا عالم الكتابة بوعي وقد كان مارتر فلبسولا يرى أن نشر فلسفته عن طريق الأدب يعطيها قوة أكثر ، فدخل الكتابة بوعي ، وهذا أمر آخر ، ولكن لم أدخل الكتابة من هذا المدخل

س ولكنك من خلال هذا تكتشف الفلسفة .

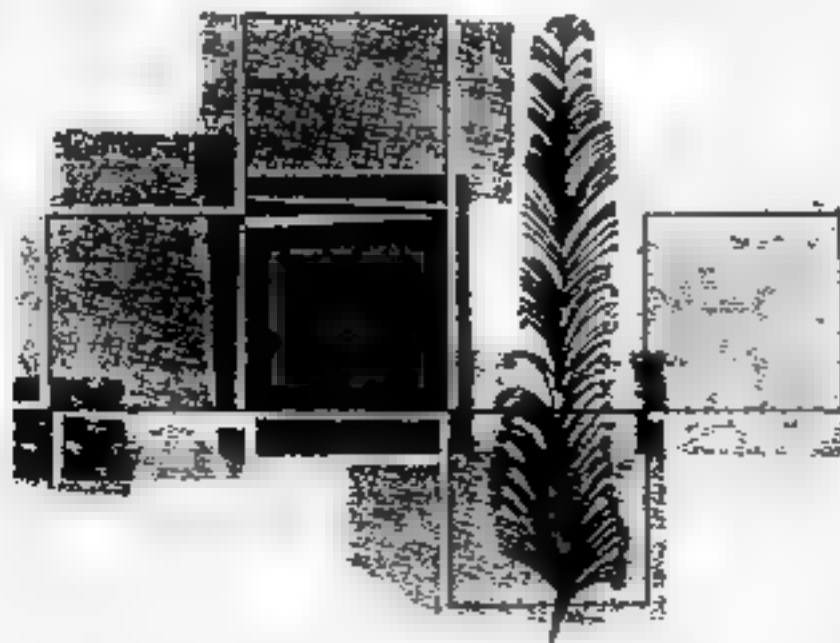
ج هذا أمر حمي ، لأن الكتابة في مرحلة متقدمة من حياة الكاتب تصاحبا مرحلة وهي تحقيق شيئا من اكتشاف الذات والحياة - مراحل الطبيعة أوجدت هذه الذة عندي من أجل مساعدة مائة حيوان الإنسان من قم اجتماعية ، ولكني لم أكن ألتج بهذا .

س ولكن تتلاف مراحل الوعي يتبع عنه - في النهاية - أن الإنسان ربما يمارس أشياء بحكم الغريزة ، ولكنها في الوقت ذاته تخرج به مرحلة بعد أخرى إلى اكتشافاته .

ج الأمر بالنسبة للكاتب للذة وإشباع .. عافا فصدت به الطبيعة ؟ هذا ما سيكتشفه الكاتب فيها بعد

س في تصورك ، من قارئك الذي تكتب له رواياتك ؟ وهل يكون لهذا القارئ حضور ما في صلبك وأنت تكتب ؟ وهل يكون له تأثير ما - وإن يكن غير مباشر - فيا تكتب ؟

نحيب محفوظ



٥ إحسان عبد القدوس

س : متى وكيف بدأ اهتمامك بالقصص القصص قراة وكتابه ؟

ج : لقد بدأ اهتمامي بالقص القصص - في الواقع - منذ الصغر . ومنذ تعلمت القراءة في سن السابعة أو الثامنة تقريبا كانت هواي الوحيدة قراءة القصص . وخصوصا - مثل أي صغير يبدأ - تعودت قراءة روكامبول وأوسين لوبين . وكنت أثار تأثرا شديدا إلى درجة الانفعال والإحساس بالحرق كما الحرقه دائما صيحت . وقد كان هذا يحدث إلى الحد الذي كنت أصرفه أحيانا على بقاء مربي إلى جوارى نتيجة لما أشعر به من خوف . وعلى الرغم من ذلك فلم أكن ألقي عن القراءة . ومن ناحية أخرى كنت أثار بوالدي الأستاذ محمد عبد القدوس . لأنه كان كاتب في الأصل ولم يكن ممثلا فقط . وكان يكتب المسرحيات والشعر . وفي البيت كنت أجلس إلى جواره وهو يقرأ لي الليل ساعرا يكتب وأنا أقرأ . وقد كان أول محاولتي أن أعطه أهر ان الملهة . وأول مقصلي المكتبة بدأت محاولة كتابة قصة " كان الذي يكتب الشعر والرجل . وكنت أمله أيضا في ذلك . ولكن كانت محاولات غير ناجحة . وأول قصة كتبها كانت وعمري حوالي عشرين أو إحدى عشرة سنة . وكنت في المرحلة الابتدائية . وقد كنت أقرأ في كتابها عما قرأته من قصص روكامبول وأوسين لوبين والفرسان وغير ذلك . كنت مسرحية تقليد لوالدي . ووصل الأمر إلى أن جمعت أولاد العائلة والحارة إلى كتابتها وبدأنا بتقليد هذه المسرحية . وقد كنت بتقليد دور البطل طبا ولكني لأثرت وأنا أصل . إلى حد أني كنت يومها . ومنذ ذلك اليوم لم أمتل أبدا . ولم أحب التمثيل . ثم استمرت محاولتي بعد ذلك على شكل كتابة أسطر الأدبية والأرجال والأشعار والقصة . ثم استمرت القصة معي وانعدم الشعر والزجل . لأن لم أتقوى فيها

س : ربما كان ذلك لأنك وجدت نفسك في هذا النوع الأدبي ؟

ج : هذا صحيح .

س : ولكن لماذا كان القصة دون غيره من أشكال التعبير الأدبي أقرب إلى نفسك ؟

ج : مثل ماقلت من قبل . كانت القصص هواية طبيعية للقراءة منذ بدأت القراءة والكتابة . وقد تمكنت القوية إلى أن أصبحت إنتاجا . والسبب الثاني أني كنت متأثرا جدا بوالدي . والسبب الثالث هو أني كنت كلما كثرت أرددت ارتباطا بمجتمع والدي . وقد كان اهتماما بهم الأدباء . مثل العقاد والمارون . لأنها كانت في أول الأمر مجلة تجمع بالكتاب والأدباء . ثم أصبحت صاحبة جريدة روز اليوسف . وكان اهتمامها بالكتاب والأدباء أكثر . وبالطبع - كبداية - لم أثار بالسياسة وإنما تأثرت بالأدب فاجتهدت هذا الاتجاه الذي انتهى في إلى الكتابة القصصية

س : هل يرجع هذا إلى استعدادك الخاص ؟ وكيف تشرح هذا الاستعداد ؟ ثم يرجع إلى حرية أو حرايا خاصة هذا الإبداع ؟ وسأحي ؟

ج : يرجع أساسا إلى البيئة التي ولدت وتربيت فيها . فقد كانت بيئة يسيطر عليها الفن . لأن والدي على الرغم من أنه كاتب مهتم بالأدب إلا أنه أشير ككاتب ووالدي كانت فنانة . وقد كان كل الحوا المحيط في فنيا وأدبيا وعلى الرغم من أني تربيت في بيت جدتي - وقد كان رجلا ديني - إلا أن الفن كان حورا على بجانب التأثير الذي سبق أن أوضحت

س : ربما كانت مشانك في بيت جدك - وقد كان رجلا ديني . ولدي ارتباطه بالعلم والبركات - كان لها أثر في ذلك

ج : نعم . كان هذا عاملا أساسيا في ثقافتني . وأنا بدأت الثقافة الدينية وأنا صغير جدا . خصوصا من ناحية القرآن . لأنه لا يمكن له يوم فن عربي إلا من خلال دراسة القرآن . ليس هناك كاتب عربي يمكن أن يصل إلى درجة معينة إلا عن طريق قراءة القرآن ودراسة . وبالطبع كنا نقرأ القرآن منذ صغرا في بيت جدتي . وكانت للندرس أنتلك لتدرس القرآن . ولكني كنت أقرأ القرآن بطيعة معينة . وهي أن أريد أن أفهم ما كنتش وأعرف . فقرأته كثيرا جدا . وقد أثارني قراءته جدا في شيء قد لا يتنبه إليه الكثيرون وهو موسيقى اللغة . الأساس لموسيقى اللغة العربية هو القرآن فانوحدات فيه والتعابير التي ترد على سبيل الاستطراد . كل هذا اسمه موسيقى وليس معنى هذا أن ملاكته يجعل نفس الموسيقى . لأن الموسيقى تطورت . ولكن التشيع بموسيقى القرآن كان هو الأساس . والحقيقة أن " كلاسيك " موسيقى اللغة العربية هو القرآن . ومن أجل ذلك أصبح كل شاب يتجه إلى الكتابة أو يريد أن يصبح كاتبا بأن يبدأ بقراءة القرآن ودراسة دراسة كاملة . حتى يستطيع أن يجد نفسه في موسيقى الملهة

س : كيف يبدأ مشروع الرواية في نفسك ؟ هل يبدأ من فكرة ومن حدث أو من شخصية ؟ وإذا اختلعت الديدات تديت عهد ؟ وماأثر ذلك في أسلوب التعبير ؟

ج : الواقع أنني اختلف عن كثير من الكتاب في أن القصة تبدأ برواي . بمعنى أنه لايد أن يحضر على بالي رأي أريد أن أكون موقف من شيء معين ؟

ج : نعم .. وهذا الرأي يقوم على حانة اجتماعية لاحتطها مثلا . وهذا الرأي بعد ذلك المضمرة في فكرة . وبعد أن أصل إلى هذه الفكرة أقوم بترجمتها إلى حوادث وشخصيات . من قبيل أن هذه الفكرة تعبرها الحكاية على نحو معين . ويكون الشخصيات فيها على نحو معين . وهكذا . ومن أجل ذلك فإن كتابة القصة تستغرق عني وقتا طويلا جدا حتى استقر على الصورة التي سأكتبها بها . بمعنى أني لأمسك الظم للكتابة إلا بعد أن تستقر صورة القصة في ذهني

س : هذا عكس مايشع حنك من أنك حل استعداد د ؟

ج : أنا أكتب كثيرا لأنني أفكر كثيرا وقد أفكر في القصة مدة تصل إلى ثلاثة شهور . حتى تكمل في ذهني وفي عيالي . حيث أشعر أني أعيش فيها إلى الحد الذي لايمكن لأى شيء أن يخرجني عنها إذا بدأت كتابتها . وهناك من القصص مايسغرق عني التفكير فيها سنة كاملة . وأحيانا في خلال العام أكتب قصة أخرى تكون قد اكتملت من قبل القصة التي مازالت في طور الأكمال . والتي تظل في دائرة التفكير إلى أن يسيطر على إحساس قوي بالي أعيشها وأحيانا بها . فأبدا كتابتها . هناك شيء آخر قد لا يكون معروفا هي أيضا . وهو أني أتردد جدا وأنا أكتب القصة . والي أهتم على السبيل لإحساس . لأن الإحساس عا أكتب يكون مستويا على عامما . أحيانا يحضر على بالي فكرة . وأتوهم أن قد حوسها . فأبدا كتابتها . الفصل الأول

أثرت قرائن في الإنجليزية على لدى العربية . وانفدت من الأدب الإنجليزي إلى استطعت في تطور الأدب العربي الخاص في من حيث أسلوب السرد نفسه وتشكيل الحبكة . وقد اتفقت ذلك كثيرا في أن يصبح لأسلوب شخصية قائمة بذاتها . ليست متارة بآية شخصية أخرى

وما الروايات - على وجه التحديد - التي قرأتها وأحسنت أنها أثرت فيك ؟
ج لا أذكر الأسماء . لأن ما قرأته كثير جدا . ثلثا قرات كل إنتاج أوسكار وايلد وكثيرين غيره . لا تحفرني صراخهم الآن . وتأثرت بهم جدا . وكنت عندما أصعب بأحدهم انقل بسرعة إلى آخر حتى لا يؤثر على الأول
س متى تكونت الرواية مباشرة بصير لشكلم ؟ ومتى تكون الرواية الذي بلغ خارج الرواية ؟ ولماذا ؟ وهل يتدخل هذان الاستبيان أحيانا بتدقيق ؟ وكيف ؟ وما الهدف من ذلك ؟

ج هذا في الحقيقة سؤال أساسي إلى أقصى حد
س هذه الأسئلة مبرورة من وجهة نظر ما قد يريد أن يعرف كيف تم عمله الإبداع لدى كل روائي . متى تكون رواية بصير لشكلم ؟ ومتى تكون رواية خارج الرواية

ج كما قلت لما كنت دارسا بالنسبة لنفسى . ولا أنا دارس بالنسبة للقرائين في القصة . ولكن عندما أكتب . لأني أكتب في انطلاقي وحرية
س من خلال قرائن القصص انصورت أنك لا تكون أنت الرواية . بل الشخصيات هي التي تتحرك .

ج أحيانا . أكون أنا الراوى طوال القصة كلها . لأن أسردها كلها . وأحيانا تقوم على أبطال يسردون . ولكني لا الفصل هذا ولا ثالث . وهناك قصص كتبها بصير لشكلم . لأننا المديقول . ولكن هذا في الحقيقة لا يكون نتيجة اختيار . بل يكون نتيجة انشغال وإحساس بالي يجب أن أبدأ هكذا
س إذن طبيعة الإحساس هي التي حددت . ما إذا كنت أنت الراوى بصير لشكلم . أم الراوى من خارج الرواية ؟

ج هذا ما يعطى أحيانا أبدا ولا يعطى مبادئ به . فالرصة مدة إلى أن أحس بالي لربد أن أبدأ من طريق آخر
س وإذا لكل رواية تعرض أسلوب ؟

ج والأسلوب الذي فرغت أو التفتت به . إما أن يرمي أو لا يرمي . وهو في الغالب يرمي لأنه يكون انطلاقا للبي

س هو نوع إبداع من الظفانية السبة التي ليست محكومة بمرود ؟

ج ظفانية هيبة ولكنها تنجح متى وفي مرات قليلة جدا لأرائح إليها فاعبرها وتغيرها ياك من جانب من طريق النظر الظفانية لا من طريق الدراسة أو الاختيار أو غير ذلك

س هل حدث مرة أن كتبت رواية أو روايات معيه بطريقة لم تريح إليها ؟ أعدت كتابها بطريقة أخرى ؟

ج حدثت هذا بالنسبة لثلاث روايات أو أربعة ولكني لا أذكر أسماءها ؟ لأن كتبت عددا كبيرا من الروايات . وأحيانا ياك من يدعى عن اسم قصه ولكني لا أذكر . لأن ما أكتبه لا أقروه ولا أفكر مرة أخرى . فقد بلغ عدد ما كتبت من قصص نحو خمسمائة قصة

س ساعلاتك بشخصك الرواية ؟ هل هم مبدعاتك أم أن هم وجود صاب على وجودهم الروائي ؟ وماذا هي أهميتك ؟ ولماذا عرصوا بصير عبيث ؟
ج لما في الغالب لأهم بالشخص ولكني أهم بالخاله . وغالبا ما يكون هناك شخص آخر أو رايته هو الذي يثير في نفس موضوع القصة . ولكني عندما أرمم الشخصية لا أرمم هو . لأن الصورة التي أفكر في في صورة موضوع القصة يبدأ إحساسى يتجه إلى ابتكار أشياء جديدة

س هل تحس أنها مثل نموذجة لفتة معيه ؟

ج نعم . وكثير من قصصى عندما يظهر يقول البعض مثلا هذه قصة فلان أو فلان . وفي المادة لا تنسب افواهم القصة إلى فلان واحد من الناس . بل

فلاننى ولكني طوال مدة الكتابة لا أشعر براحة . بل أحس أنى لست مندجها اندماجا تاما . ربما أكتب إلى الفصل الثالث . وفات مرة كتبت الفصل الرابع . ثم فجأة أصبحت بالفصول الأربعة فزلقها عزيقا كاملا . لأنى لم أجد نفس مفتحا . ولم أجد إحساسى متجاوبا مع ما كتبت إذ لم يكن فيه ما يجذبى . ولما فقدت شعرت إلى الفصل . وأنا لا أحب الافتعال ولا أريده . وفي هذه الحالة صرت ما كتبت . وأظلل . ربما لمدة ثلاثة أشهر . دون أن أكتب . ثم تعود نفس المفكرة مرة أخرى . ولكني في شكل جديد . فأبدأ الكتابة في هذا الشكل الجديد . وأجد نفس متجاوبا معه بشدة . وأنه عملا إحساسى بلوحة كبيرة . فاستمر إلى أن خرج القصة ويكتب لها المحتاج . ويطلع ليس في القراء من نفس بكل هذه المحتاج

س ربما كان انشغال من انصاف عبيث . حين يرون لكاتب ما إنتاجا صعبا ومتعبا . أن انصاف صعبه بالنسبة إليه ولا يدركون مدى المشاق التي يكادها لكاتب وراء هذا الإنتاج . ولكن هل تختلف أسلوب القصة عندما تنسب أنت باب ؟

ج بالطبع من الممكن أن أكتب قصة وأبدأها عن طريق البطلة فأكتب قصصى أو ثلاثا دون إحساس فيحدث أن أغيرها

س بل أن تشرع في كتاب الرواية هل تعد لها خطتها ؟ وماذا صير اني يشاور هذا التخطيط ؟ وهل تعدل فيها بعد أحيانا في هذا التخطيط ؟ متى وكيف ؟

ج الواقع أنى لا الفصل أبدا كتابة القصة أو الرواية . وقد تم على قصة من دون كتابة . ولا أحوال أن العمد أو أن الفصل قصة لأن القصة بالنسبة لي أقرب إلى الحاضر أو الراى . يبدو لي فأحاول التعبير عنه وأظلل أفكر إلى أن يتطور هذا الراى وينضج فأبدأ الكتابة . وكل ما يحدث في الإعداد للفصل بالنسبة لي هو أنى أحيانا احتاج إلى بعض المعلومات بالنسبة لبعض الأشياء . كان أحمد إلى دراسة شركة من الشركات . كيف يسير العمل فيها . وكيف تجري الأمور . مثل القصة التي أكتبها الآن فقد درست فيها كيف يتحول النقد وكيف لا يتحول . وماذا يعملون . وماذا لا يعملون فهذه دراسات لها إليها واحتفظ بها بضميريات بسيطة جدا وهي ليست دراسات كاملة . بل دراسة تستطيع أن تعطى الصورة الحقيقية للمشهد أو الموقف الذي لريد التعبير عنه في القصة . وعندما أنهى من هذه الدراسة أبدا كتابة القصة على الفور

س لا يعد ذلك نوعا من "تخطيط" ؟

ج نعم التخطيط يكون بعد أن تحضر المفكرة على بالى . لأن المفكرة عندما نال أبدا في تقسيمها إلى حوادث وشخصيات . وكل ما أفكر أن عمله القصة في نقاط قبل أن أبدا في كتابة القصة . وبعد أن أنهى من الدراسة والشخصيات ومن هذا الإعداد العام أبدا في الكتابة

س هل ننرم في كتابة الرواية بالقواعد السائدة هذا المر ؟ وماوضعك النظري والفصل من هذه القصة ؟

ج أود القول بأن ما عدى في القصة وكتابة القصة هو قراءة القصص نفسها ويست قراءة أدب القصة . كما يعود المر على مشروب معين فيلم بمذاقه وكل ما يتعلق به من حيث طريقه عمله وغير ذلك . وكما قلت فإن يدات قراءة القصص في من القامة م إن هوائى هي قراءة القصص . لترجى أنى قرات كل القصص الحديثة في مكين توجد قصص من البلاد الأفريقية نصير عن دار النشر Penguin . وهي قصص كثيرة وجيدة جدا

وقبل ذلك قرات كل الأدب السوفى . وكثيرا من الأدب الإنجليزي . عود قراءة القصة نفسها هو الذي انشأى أما دراسة القصة نفسها . أو ما يكتب عنها من دراسات . فلم أقرأ إطلاقا . فلما لا أقرأ نقد القصة . ولا أقرأ الدراسات التي تكتب عن القصة . ولا أقرأ فن القصة نفسه . ولكن كل ما قرأته والى في تكوينى هو الإبداع القصصى نفسه . وقد حدث شيء غريب عندما التفتت بالحامدة . فقد قرات عدم قراءة أية قصة عربية وانصرفت على قراءة القصص الإنجليزية أو المترجمة إلى الإنجليزية . وقد

يجعلها قصة عشرة أو عشرين أو أكثر. والواقع أن القصة لا تكون قصة فلان واحد. لأن أحد بعض طقات منه والهدف إليها حيائي أو بدراسي طقات من الناس كثيرين آخرين. إلى جانب طقات قد لا تكون موجودة في أحد بعينه من الناس. بل تكون من مجرد الخيال

س : هل هناك أشياء معينة تشكك إلى شخصيات معينة؟

ج : بالطبع هذا وارد.. لأن الشخصية المادية لا يمكن أن تثير في نفس شيئا. بل لابد من شخصية خفية. وقد لا تكون خفية ولكن فيها من الملامح ما يمكن أن يثير في نفس شيئا

س : ألا يمكن تقديم مثال لذلك؟

ج : ليس الأمر امر مثال. لأن القصة ليست سردا لحياة طبيعية. إذ إن سرد الحياة الطبيعية لا يعد قصة. بل يعد درسا. القصة سرد حياة غير طبيعية. فيها شيء شاذ. أو غير طبيعي. بحيث تكون قصة لها نظريتها وهدفها ومبادئها ومبادئها. وما بلغت نظري هو أن يرى شخصا يتصرف تصرفات فيها طقات خفية. أو شيء غير عادي. أو طقات تتصرف بطريقة معينة لأداة للنظر. تثير في نفس القارئ أو قارئه إلى تعجب هذه الشخصية. وعندئذ تعلق بها شخصية أخرى عاما.

س : ما هو هدف من استخدام اللغة أداة للتعبير؟ هل تعتقد أن هذا خصوصية عربية أحب إلى أشكال التعبير الأخرى؟ وهل يهدف بها تحقيق قيمة جمالية؟ بأي معنى؟ وكيف؟

ج : لغتنا الاتصال في الكتابة لا يمكن أن يؤدي إلى كتابة جذابية ولكن في العادة إذا كتب المرء ثم أعاد قراءة ما كتب وفكر في أن يضع كلمة مكان أخرى فإن ذلك الفاعل

وبالنسبة في لغة شريت اللغة الإنجليزية واللغة العربية. وكما قلت فإن أكثر ما أثر في موسى لدى العربية هو القرآن. وكل هذا يحطى بأسلوب العلم واكتسب دون قصد لأي شيء حسن أو سيئ. طوال مدة الكتابة. والكتاب شانه شأن الملحن الموسيقي. يجعل للغة طنا. لأن اللغة نفسها ملحن. ولذلك يقال إن هذه لغة كلاسيكية أو حديثة. وهذه لغة ناجحة أو غير ذلك. وإن أخرى سهلة أو صعبة. مثل الأخلاق الموسيقية عاما. وما يحدث هو أن احكم طبعي القصة في أثناء الكتابة دون أن قصد ذلك. كما أن احسن. فلا يختار الكلمات بل تأتي الكلمات تلقائية في أثناء الكتابة. ولذلك فإن لا أحسن إلى الخطب في كتاباتي. لأن الكتابة عندي تدفق في. واحسن طوال مدة الكتابة وكما أضح لنا عوصفها

س : ربما كان ذلك سببا في سهولة وصول كتاباتك إلى القراء لأن هذا انتقد - كما يبدو - يتمثل إليهم بوع من الشماعية أيضا.

ج : أنا لم أحصل إلى هذه الحالة بسهولة. وأنا صغير كنت أثار عن القراء. فثلا لو قرأت لغة حسبي فإن عندما اكتب أجد نفسي أكتب منه. كما لو كان المرء يردد لحنا ليس من صوته. فهذا حسبي له حسبي لو نحن محمد الهادي أيام أن كان في الصحافة. ولذلك فقد انقطعت عن القراءة في اللغة العربية مدة أربع سنوات حتى أجد من التأثير الذي أحدثه في نفسي اللغة التي أقرأها. لأن كنت أريد أن أكون شخصية قائمة بذاتها. وهكذا حتى استطعت بتكوين الخاص - طبعيا - أن اتفرد بأسلوب الخاص لي. وقد أنطلق فيه حسبا أريد. لا أهم لمن يقول هذا سيئ أو حسن. فهذا هو في. وللقارئ أن يرى فيه عايراه. اعجب به أم لم يعجب

س : هل تعتقد أن الرواية التي تكتبها تحمل للقارئ قيمة معرفية من نوع خاص؟

ج : طبعيا. فانا نفسي لا أكتب إلا ما أجد قيمة معرفية من نوع خاص. لأن القيمة المعرفية هي التي أبحث فيها وليس القارئ فحسب. فثلا يقال عن بعض ما كتبت من قصص إنها صريحة وإيجابية وجس - وغير ذلك. كل ذلك لا يعني في شيء. بل يعني أن اعرض ساحة يستفيد منها القارئ ويعرف ماذا يحدث في هذه الحالة وفي تلك. ومن ضمن الأشياء التي لا يتبها إليها

كثيرون أن في قصصا كثيرة تصور أحداثها في مجتمعات خارج المجتمع المصري فهناك قصص في أفريقيا. وقصص في المجتمع الفرنسي نفسه. أو في المجتمع الإنجليزي أو الأمريكي.. والواقع أن هندي خاصة احبها في نفسي. وهي التي انتقد المجتمع. فكل بلد أزوره لأرب أهله وكيف يعيشون وكيف يأكلون ويشربون ويعملون. وذلك من خلال الأشخاص ومن خلال معيشي في البلد نفسه. والمصلاقي وصدقاتي. فالزواج مثلا في مالي غير الزواج في فرنسا. ومن ثم فإن أعرف كيف يعيش الزوج ووجه في مالي وفي فرنسا وهذه المعرفة تأتي تلقائيا. لأن شهي متعطشة للمعرفة

س : وهي موجهة أيضا لاستخراج قوانين مجتمع معين من خلال معاشته والتعرف عليه

ج : فعلا.. ولذلك فانا أكثر للكتاب كتابة عن المجتمعات خارج مصر. وخصوصا المجتمعات العربية. ولقد كتبت قصصا عن السعودية - ولقد لا يعرف القراء ذلك - وعن المكوريت وغيرها.. وما يحسني اتدفع إلى الكتابة هو رغبتي في أن اعرف الناس أن هذا البلد مثلا. الذي تصور أحداث القصة فيه. هو على هذا النحو أو ذاك. وهذا بالطبع أساس من أساس التفكير

س : هل تسهدف من رواياتك تأصيل قيمة اجتماعية أو مبدأ أخلاقي أو وجهة نظر في الحياة والناس؟

ج : الواقع أن لا قصد هذا. ولكن كل قصة هي بالطبع من حيث الشكل تثير عن حالة ومبادئ هذه الحالة. والواقع أن الحالة ومبادئها معنى القول إنه يصل إلى كذا. ولكن في التفكير لا تسيل بالمبدأ. فثلا لا القول إن أريد دعوة الناس إلى إقامة مولد قبي لا كتب قصة عن شخصية تقيم احتفالا بمولد قبي. بل أفكر في موضوع كوحدة مستقلة. ومن طبيعة الموضع أن يدعو إلى مذهب

س : ولكن هذا بتوجيهك. قامت في النهاية ترمي إلى شيء

ج : نعم. وهذا عن طبيعة شخصي.

س : من قارئك الذي يكتب له روايتك في تصورك؟ وهل يكون لهذا القارئ حضور ما في نفسك وانت تكتب؟ وهل يكون له تأثير ما وإن يكن غير مباشر فيها تكتب؟ أم إن علاقاتك بالقارئ تتحدد على غير آخر؟

ج : الواقع أن تأثيري على القراء واضح جدا. ويقدر ما أجد موافقي أجد والمخالفين لا أكتب. ولكن ما يحصل هو أنني بأن أجيلا مختلفة تطرا قصص. فالحيل القديم والمتوسط والحديث - كلهم يقرأون لي. ولقد كنت هذا من الخطابات التي تصل إلى. وهي تجمع بين الأجيال الثلاثة. وبالطبع الحيل القديم له رأى يختلف عن رأى الحيل الحديث. وأيام كنت أكتب القصص في دور اليوسف كان ذلك يؤدي إلى انتشارها جدا. ومن أسباب انتشارها في فرنساها في مصر الحديثة هو أن الآباء يرفضون للتلاميذ أن يقرآن قصص. فتكون النتيجة أن يشرى الأب نسخة وابنته نسخة. وبذلك تدخل البيت نسختان بدلا من نسخة واحدة. وهذا أحد الأسباب

س : وادن خالقك في ذهنك دائما وانت تكتب؟

ج : لا ليس وأنا أكتب. بل بعد الكتابة. بل بعد النشر أيضا. والحقيقة أن في أثناء الكتابة لا أفكر إلا في معنى الحادثة. فليست القصة قصة للقارئ فحسب. بل متعة في وما يظن أكبر مما هي لدى القارئ. فانا أكتب في السياسة. ولتقالات السياسية بالنسبة لي عمل حثيف. لأنها مجرد تركيز ذهني. وجميع معلومات ذهنية. ولكن القصة عندما أكتب احسن وكما لوسم وحشي

س : أو أنها الحجاب الوجداني الذي يراون الحجاب الذهني؟

ج : نعم. وكما قلت فإن لا أفكر في نتائج القصة وأنا أكتبها. من طرف معنى بكتابتها. ويمكنني أن أجلس لأكتب القصة مدة قد تصل إلى سبع ساعات متواصلة دون أن أشعر بضييق أو تعب. ولكن في كتابة المقال السياسي أشعر

س : نجدد على أن تكتب الحديد بفتح التميمي ؟
ج : نعم هذا هو الصحيح وأنا أشعر أن أي شأن يمارس أي نوع من أنواع الفن . يعرف جيدا أنه لم يصل إلى القمة . وأنه لن يصل إليها قط . ولذلك فإنه يغفل طوال عمره معها يجرى من شيء إلى ما هو أبعد منه . وهكذا
س : بحث دائم

ج : البحث الدائم هذا هو ما أعبه الآن
س : البحث عن المطلق ؟

ج : من الأحسن والأجدد إذ كثيرا من القصص التي كتبها نجح والحمد لله . ولكن هذا في نظر القاري . أما في نظري لما ريت أنني إلى المزيد من النجاح والوصول إلى ما هو أفضل

إحسان عبد القدوس

بالنصب بعد ثلاث ساعات . لأن فيه تركيزا وليس فيه ما في القصة من انطلاق . وانطلق إلى ابتداء كتابة القصة لا لحظة النشر بل أهدوها لحسن الخاصة

س : نوع من تحقيق الذات ؟
ج : نعم .. متعة كما لو كنت ترمم أو تشغل نفسي بشيء خاص . ككتاب الشطرنج أو الرسم .

س : « الشيء الذي تود تحقيقه في كتاباتك المستقبلية ؟ »
ج : الواقع أني لا أفكر في مستقبل من ناحية القصص . لأن القصص عندي في عهد استمرار ونموه انطلاقا . وكل ما أوجهه هو أن أكتب القصة في مستقبل ولا أكتب السياسة . ولست أرتجى أكثر من أن أصل إلى موضوعات جديدة . وأن أجدد . ويجعل في أن هناك الكثير جدا أمامي حتى أحقق « العالي » - كما يقولون - أو المستحيل .

فتح عنانهم

والإحسان بما سيحدث في الشارع من تحول وتغير . وقد كان جدي رجلا يشاوب أصغر من أصل تركي واسمه منصور جدهي . كان له ولدان أكبرهما يسرى منصور . وقد وصل إلى دراسة الحقوق ولم يمتها . وكان رجلا مرواجا وكنت أصبح من واحدة من اللاتي لزوجهن بها كانت تصيح شعرها بالوان متعددة . وربما في جلسة واحدة غيرت لونها أكثر من مرة . أما الأصغر فقد تعلم في باريس . وأعطى فرصة في السلك الدبلوماسي . إلى أن وصل إلى مرتبة مدير . وهذا الأخ الأصغر عندما كان في مرحلة الدراسة جاءوه مدرس هو إلى . وحدث أن أصبح أفي . في حديث مع صديق له . عن رغبته في الزواج بابتة منصور جدهي لزوجته جدي على الرغم من أن أي كان فلاحا . وأسكنه في منزله م أولاده . وهو يتنا الموجود حتى الآن من طابقي .

س : ترى تشابها إلى حد معين تاريخ ريب الشخص . وتاريخ يوسف منصور في « الأبطال » « فزواج الفلاح بالفتاة الشراء الطميلة بنت الأكاير » كما كان وراء « زيب والعرش » ؟

ج : هذه الأشياء موجودة داخل . ومن الممكن جدا أن القول نعم
س : والشارع وما فيه . ربما كان وراء يوسف منصور في الأبطال ؟
ج : هذا هو الأغلب .
س : ومن أين بدأت الرواية ؟

ج : بدأت الرواية عندي من فكرة الموت . ومن إحسان بالحيلة وبالطوت لا كفكرة مجردة بل بالخوف من فكرة موت الإنسان . وهذا ما كان يشغلي باستمرار .

س : لم يرد ذلك في دهن بسلامة

س : ما علاقة بين روايتك وبين وقائع المرحلة التي تكتب فيها . واتخذ الوقائع السياسية . والظواهر الاجتماعية ذات المفرد التاريخي تلك المرحلة .

ج : من الممكن أن نقول إنها مفروضة على الكاتب نتيجة قراءته الكثيرة في التاريخ . وأنا أهم بالتاريخ . ثم إن العمل في الصحافة ومتابعة الأخبار والأحداث والارتباط بها . كل هذا يكون باستمرار حيا في داخل

س : ولكن الجنس التاريخي يرتبط بالجنس الاجتماعي . وهذه المسألة تظهر بجملاء منذ بداية روايتك « الأبطال » بمعنى أن التاريخ لا يكون - كما هو متوقع - تاريخ القادة السياسيين . ولكن التاريخ في « الأبطال » يكاد يكون تاريخ طبقة هي حارون سي . والشارع الذي نغم فيه أسرة يوسف منصور . ومحنة بيوت هناك . والرجل الأزهري . والباشا رجل البحرية القديم . وسيد العجور . هذا الشارع يتحدد فيه تاريخ الطبقة المصرية المتوسطة من منظور معين .

ج : من الممكن جدا أن يكون هذا تابعا من . من تجريبي : لأن الشارع الذي كنت أقلم فيه كان فيه أنماط بيتان متشابهان : بيت مصطفى عبد الرازق وبيت علي عبد الرازق . وكان البيت الذي يليها يقع فيه العشاق . ثم منزل شخص آخر لا أذكره . وفي الجانب الآخر كان أحمد حسن وعيم حزب مصر الفتاة . وفي أول الشارع من ناحية القصر المسمى كان ثلاثة حسي باشا رشدي . وقد مات قبل وهي به . وكان صديقا لجدي . وفي ناحية من الشارع بيت إسماعيل سري . كان الشارع بهم . وقد خرجت جثثه من هذا البيت . وأنا بعد حي صغير . وكان سكان البيت الجوار لنا يتكلمون لي أن شارعنا كان مجاوره ملعب كورة . ثم بنيت فيه عمارة . فرأيت ضجة لأن بناء المولات كان يمررها في هذا الشارع طبقا للوائح التنظيم . وكان الذي بي هذه المولات مقاول . وربما كان هذا المقاول ظلا للحاج رمضان .

ج كان كل هي ألا تود كلمة «موت» في كل الرواية . من بدليها إلى «هايبا» .
والأ فذكر الموت . وقد كان هذا جزءا من حرب التعبير . وهو أن تعبر دون
أن تذكر الكلمة المفروضة

س قبل أن تنقل إلى التعبير أود أن أعرف هل كان الموت - إذن - في الأبطال
كما يتأخر فيها من هجوم الحياة التي تفرس نفسها على تفكيرك ؟

ج هذا واضح جدا في رواية «الأبطال» .

س هل الرواية عندك تبدأ هكذا بالصكرة . ثم تخرج بالتاريخ أو بالتجربة
الشخصية ؟

ج استطاع القول إنها تأتي من صلدة معينة تواجه الكاتب عاقلته أن تتحول إلى
رغبة في محاصرها أو فهمها والسيطرة عليها . فبرز الصكرة ثم أبدا في إخراج
الرواية . ولكن يكون هناك نوع من الصلدة في بادئ الأمر

س من أي نوع ؟

ج مثلا كان اهتمامي منصبا على الطبله . فصدمة كانت أن الأب يختلف عن
الأم استقلالاً كاملاً . فترتب على ذلك أن الأم . بعد أن ماتت أبي وأنا صغير
في الثانية عشرة . تمنعني من رؤية أهل والدي بشكل حاسم . لأن أبي مات
في مثلبل العمر . فاسم الخارب أبي أبي ربما تكون قد دعت له اسم .
حيث لم يكن يسبها الله . لأن والدي ترك أمه وأخاه وجاء إلى القاهرة
ولتوطئ بها وعاش مع الخارب زوجته في بيت بمكة أبوها . وقد كان هذا
بالنسبة لي صدمة . والصدمة الثانية مثلا عملية إزالة الوشم الذي كان على
يده وقد ذهبت معه وأنا بعد صغير إلى الطبيب الذي تولى إجراء عملية
إزالته

س نكلمنا الآن عن صدمتي . وهذه الأشياء في ذاكرتك فهل تأتي الرواية منها
وما ؟

ج كيف ؟

س من مخزون الذاكرة . من الوعي أو غير الوعي عندك .

ج لا . أنا أتكلم عن لحظة البدء . فالت نسائي عما يجري . لو لم يتخطى الذي
أبدأ منه . وودي على هذا أن الصدمة تصبى أمام أوضاع طفلية مختلفة
تعرض على الناس تصرفات في سلوكها الإنساني . وهذه التصرفات غير نوا
من الصدمة أو الدهشة أو التساؤل الشديد داخل النفس . أي فعل في
داخل . ويترتب على هذا أن من خلال هذه التجربة أبدا التفكير . وهذا
يستغرق وقتا طويلا . لأن ما قوله بوعي هو المعادل الموضوعي . لأن
بالطبع لن أنقل هذه التجربة عن طريق الوصف . ولكن لابد من إيجاد هذا
المعادل الموضوعي لها .

س وهل هذا المعادل الموضوعي يأتي من التاريخ ثم يأتي من الواقع الذي يعيش
فيه ؟

ج المعادل الموضوعي لا يأتي من التاريخ . ولا من الواقع . ولكنه يتكون
ويتخلق كما يتخلق الخبز . دون أن نستطيع السيطرة على كيفية خلقه . فأنا
إلى أن تنهي الكتابة لا أعرف كيف تكونت الرواية . وهذا الأمر يتعلق على
رواياتي حتى «الأبطال» .

س لماذا اخترت الرواية ؟ . وقد كنت أعني ألا أتحبك بحالة نفس والزمن .
حالت مكتوب منذ سنين طويلة

ج مسألة السن لم تعد بحسبي بعد أن كتبت «الأبطال» . قبل «الأبطال» كنت
أصاف . ولكن الأبطال عكسني من هذا الأمر . وهذا من وظائف الكتابة
التي نهني . لأنى عالجتها تنبى بهذه الوسيلة . وقد صمدت أمام هجوم
حقيقية مثل موت الناس وإنهاء آخرين . وذهاب الناس وهي آخرين . وتغير

الحر المحيط وما إلى ذلك . ماذا جعل الإنسان حتى ينجر من الزهد إلا
بالكتابة ؟

س هل كل رواية تنكبها عطلت من هم من هذه المصوم ؟

ج : طبعاً

س بدأت «ريب والعرش» بمناقشة حول كيف يبني أن يكتب الرواية رواية .
وكيف يبدأ . ومن أين يبدأ . وما إلى ذلك . وهناك بعض الحاجة مع التعاد
في الأول وفي الوسط أحيانا

ج : ولكني لست أول من فعل هذا . فقد فعله ديستوفسكي كثيرا

س ولكن هذا كان خاصة عندك . فهل هناك علاقة بين طريقة سرد في
«ريب والعرش» وطريقة السرد في السيرة الشعبية طريقة الحكى والشاعر
والرواية ؟

ج : نعم . نفس طريقة الشاعر عندما يحكي ويتوقف لمحتسى فنجانا من القهوة
ثم يعود للحكي مرة أخرى . وهكذا

س متى بدأت كتابة الرواية ؟

ج : بدأت كتابة الرواية منذ مرحلة مبكرة من عمري . والأفضل أن أرجع إلى
مذكراتي اليومية فهي تظل الإجابة بصورة أفضل

فتلا في 5 مارس سنة ١٩٥٦ جازل احمد بياء الدين يوميات «اندرية
جيد» . لا أتخبط بها صفحتي لأترجمها «للفصول» مع مقدمة قصيرة عن
حياة الرجل .. سافرت إلى طنطا في الاسراحة قرأت صفحات من
اليوميات .. لاشيء يلهمني أن اتعبه وأترجمه .. تكلم الديرية جيد عن
فلس . وها رأي . أكثر مما تكلم عن نفسه . ولكن الأسلوب رائع ..
أسلوب قاطع .. يعبر عن أشياء كثيرة بجمل مركبة .. أسلوب طلفات
للسفس كما يقول كمال الشاوي .. لا أسلوب مبزوات السوف . ذكر لي
بياء فيما بعد أن جيد كان أبا للأساليب في فرنسا . فقلت له : لقد انقلبت
عندى أسلوبه إلى .. في رغبة شديدة في تقليد أسلوبه .. في المقال الذي
كتبه «للفصول» عن الزواج الذي طناع في الحياة الزوجية . كتبت هذه
المجلة : له شارب .. له كرش .. يطف في نومه .. يأكل ملة جفونه .. ما
استعجا .. قلت لبياء إن «ما استعجا» في هذا الموضع وبهذه الطريقة تقليد
لأسلوب «جيد» شيء آخر هو أن قرأت أن «كتب يوميات لأخرون على
الكتابة» . ولأستعمل ما جرى في .

س حين كتبت هذه اليوميات .. هل كنت قد كتبت رواية «الحبل» ؟

ج لا . لم تكن قد كتبت بعد

س هل كان هذا قبل أن تنكب أية رواية ؟

ج في هذه الفترة كنت أكتب رواية أخرى . وهذه الرواية لم تنشر .. أشعر
بحاجة للعمل في الرواية .. لقد تأخرت وقتا طويلا حتى كدلت أعشى أن
تضج من .. الخطر في أن انظر إليها كصفحات ميتة ليس بي ريبها صلة
الأوراق الميتة من دلائل اليأس والسأم في الحياة .. الأوراق الخضراء تظل
نضرة عادت متصلة بالشجرة .. أعشى أن تنفصل عن الصفحات التي
كتبها وتنسقط وموت

س ما اسم هذه الرواية ؟

ج : لم أضع لها عنوانا ولكن عندى أصولا .. وقد كان موضوعها أن رجلا ذهب
من القلاحين تزوج امرأة من وسط القل . وكان هذا الرجل ثاني جدا .
فصبغت من الحياة معه . ثم دخلت في علاقة فرسها على شخص آخر في
نوع من الحبل والارتباك . نحس عندما يكلمك وكأنه يرجع إلى وراء . وفي
الرواية جو شطريج وأناس يلعبونه وما إلى ذلك

بصورة للقائبة أجد أن هناك روائسب ما هو مصطلح عليه من قواعد بلاغية أو من أسلوب بلاغي . وهذه الروائسب لا تنطق مع الشيء الحقيقى الناتج من التجربة التى أريد التعبير عنها . وهذا يزعمى جدا . ومن التجارب التى لحقت إلينا فى هذا المجال أنى كتبت بأساليب مختلفة لكنى انجحت من طريقة تعبيرها دون أن أتورط فيها يسمى «بلاغة تقليدية» . لأن الموضوع الذى أريد التعبير عنه لا يحتاج فى أغلب الأحيان إلى الفصاحة المتعارف عليه

س : فى رواية «الرجل الذى فقد ظله» استطع أن ملاحظ - بوصرح - مثلا تلا تتفاوت فى لغة كل شخصية من الشخصيات الأربع . فبروكة تسمى بطريقة تختلف تماما عن طريقة يوسف من حيث اللغة . وكلاما تختلف عن طريقته «ناجى»

ج : كان من الممكن أن تكون اللغة مختلفة بلغة الصحافة من ناحية أن اللغتين ليس فيها الصور البلاغية . ولكن الفرق بينهما هو العدد . وقد كنت متألما جدا بالكلام القذى الذى كنت اتداوله مع «بلر اللبيب» حول نظريات «كاشيتية» وأسلوب «الحياضية» وأسلوب «هيمسجواى» الذى ليس فيه تعقيدات . والذى كانوا يشيرون بالخصى النل جدا فى نبح ماء صاف ليس فيه ظلال ولا ألوان . هذا ما كنت أفعل مثله

س : هل جاء التأثير من المائنة القديمة أم من النقد أم من هيمسجواى مباشرة ؟
ج : من كل هذه العوامل الخمسة . وقد كان النقاد من أصلالى غير متخصصين فى اللغة العربية . وهم بلر اللبيب

س : ولكنه رجل لغة عربية . وأند همومه التعبير بالعربية

ج : أعرف هذا . ولكن الفلسفة ليست عربية . وهذا هو الأهم . كان للفاطمة موسى دور أيضا فى مطالعها معنى . وصيغة ربيع أيضا قرأت فى ترجمت إحدى قصصى . بالإضافة إلى قراءتى سواء فى الرواية أو فى النقد . وبداية كتابى وأنا فى الجامعة كانت فى أثناء الحرب العالمية الثانية . إلى أن انقضت أن يكون كل شيء جديدا . ومن ذلك التعبير .. كل هذا الرق مجرى . ولكن الأمر الأكبر جاء من «البر كاشى» . ولغة عالية تماما عن البلاغة . وذلك نقد فرسى لا أذكر اسمه يقول أن «سهمون دى بوفران» لا يعرف كيف تكتب بالعربية . كان هذا النقد يقول شيئا . كنت أشتى منه جدا . وهو قوله «يا إيتا تكتب» ونحن خرجنا وأكلنا أكلة حلوة جدا . وأضربنا سهرة رائعة . . ويقولون حلوة جدا . واللعنة وكلمة . . ومثل هذه الأشياء مادلانها وما منها ٢ ليس فيها حميد بل هى مجرد طعنة . فإذا لمى كلما راجع أو عظم هذا ما كان يجنى . وهو أن تسقطى البلاغة فى الشعر العام للميم . ولذلك أشعر أن من واجبى أن أحاربها قتلا رواية «الرجل الذى فقد ظله» . المطبوعة فى كتاب . يختلف تماما عن تلك التى نشرت فى حلقاب من حيث الحجم . والنظر فى كتابها يوضح ماذا تم عمله .. سجد فى الحلقاات أحيانا لغة «تجملجات» . وهذا ما استعده ميا عند طبعها فى كتاب .

س : ولكن لماذا حدث ذلك ؟ إلا أن اللغة تختلف عن الكتاب ؟ أم أنك تغيرت ؟
ج : أنا تغيرت . حيث انطلقت على الأجزاء التى استعدهتها «الملك» أو «الترجل» .

س : هل يعنى مانسي «الملك» أنه لا يقبل معرفة أم أن معناه أنه لا يميل إحساسا ؟ أو بمعنى آخر : هل اجتمعت مصط بما هو معرفه ؟

ج : لا ... كل ما فيه الإحساس لا بد أن يبق . وصيانة المعرفة والإحساس لا بد منها وإلا أصبح للعمل عاريا . ولكن ما حدث هو أنى فقدت إيمانى بهذا الإحساس الناشء عن مثل هذا النوع من الكلام . وهذا الأمر ثم بزيى حتى الآن . وأنا فى حيرة . لأن رواية «الرجل الذى فقد ظله» تطبع الآن مرة أخرى . وقد طلبت من الناشر أن يأخذ الأصل من اللغة رأسا . لا من

س : هل تدور أحداثها فى القرية أم فى المدينة ؟

ج : ما بين القرية ومدينة الرجل . ورجل فرسى . وقد بدأها فى عام ١٩٤٩ تقريبا

س : ولكن ما السبب فى عدم اكتمالها ؟

ج : لا أدري . وقد كتب كثيرا وأعدت كتابها . وفى كل مرة أشجع نفسى . وأغير الأسلوب . وأعيد كتابه الفصل لربح موات أو أكثر وقد قرنها كثير من اصداقائى حتى تمكنى القول إن أصداقائى كلهم قرأوها

س : ما فرائد من يومياتك ترى بدرجة متأمل وماقد ومعكر وصحوى . ولكنك اعترت الرواية

ج : والرواية هى الأصعب . فأنما أؤدى عمل الصحافة فى سهولة بالغة . أما التحدى الحقيقى بالنسبة لى هو الرواية

س : هل كان الشكل الأصعب اختيارا خاصا بك وحدك . أم كان اختيارا خاصا بشكل الرواية منه . وبمعنى آخر هل اخترته لأنك تحب الأصعب أو الأكثر تركيا ؟

ج : نعم أحب الأكثر تركيا . بدليل أنى أحب جدا لعبة الشطرنج . وواضح أن عظمى من طبعها ذلك

س : يبدو أن فكرة الرواية قد جاءتك فى اللحظة التى اكتشفت فيها تعيد الحياة بكل جوانبها الاجتماعية والعسية والأخلاقية والجسدية . الخ فلكى تتعامل معها بالتعبير لم يكن لىاملك إلا الرواية .

ج : أنا لا أرفض هذا الكلام . فقد شعرت براسة وأنا أحمده ملك . وهذا يعنى أنه صحيح

س : لو رجعت إلى السبر الشعب وجدنا فيها الراوى . فهل أنت الراوى فى رواياتك ؟

ج : فى «الحبل» . - أول رواية فى - كنت أنا الراوى ولسمى «عام» .

س : والروايات التى لا تكون الراوى فيها . مامدى وجودك فيها ؟ وهل تختار شخصية من الشخصيات تتراوى خلفها ؟ . فى «ربيب والعرش» مثلا أصبحت - بل حد ما - أن شخصية ريبب هى الخية إليك . وأن الرواية بشكل من الاشكال هى عمله دفاع من ضميرها . وطوال الرواية لم يكن هناك صديق يتعاطف معها إلا «عم صالح» . فهل الراوى فى هذه الرواية هو «عم صالح» أو أن العين البصيرة فى الرواية هى عين «عم صالح» . وبلا أن الذى يمكن فى «ربيب والعرش»

ج : طبع الراوى الذى نراه هو الذى يمكن ولكن ربما أظن هذا الإحساس لديك أن هذا الراوى هو الوحيد الذى تكلم عن «عم صالح» بأسراره - وما اكتمها - التى لم يعامل بها مع غيره . سواء فى رؤيته للديا . وأخبر الذى يعيش فيه . ورحلته فى الصحرة عندما ذهب إلى الحيش وراى الطيرت وغير ذلك - هذه كلها أشياء لم يعرفها أحد من الشخصيات التى تعامل معها «عم صالح» . ولم يتكلم بها أحد . والكاتب وحده هو الذى يعرفها .. من هنا يمكن القول بأن هناك نوعا من التوحد بين الكاتب وشخصية «عم صالح»

س : هل للشخصيات التى اختارها فى رواياتك جذور فى الواقع - مثلا هل لشخصية يوسف منصور صورة من الواقع ؟

ج : نعم .. له وجود فى الواقع

س : حدثك بوالدتك كان اسمه منصور . فهل أنت يوسف ؟

ج : فى حالات كثيرة «يوسف» «عاصوف»

س : هل هذا فى شخصية «يوسف» فى «ربيب والعرش» ؟

ج : فى كل من أطلق عليهم هذا الاسم من الشخصيات فى رواياتى . حتى فى رواية «الرجل الذى فقد ظله» . على الرغم من أن الأقرب إلى رؤى قيا هو «هيكل» .

س : بوى لو حدثنا عن اللغة فى رواياتك

ج : إن ما أبذله فى تقنية الجملة ما يسمى «بلاغة» عمل مجهود جدا . فمتما أغير

الكتاب الذي طبع من قبل . وربما كان ذلك لأي وقت في عصره . أو لأن
أردت أن أترك نفسي على طبيعتها وتلقايتها . ومن القراءات التي تأثرت بها
مقدمة لرواية « الأبله » لستيفسكي في المطبعة الفرنسية . وقد قرأتها قبل أن
يترجمها سامي الشروبي إلى العربية . وفي هذه المقدمة كلام عن كيفية تنقيح
الرواية . لأن ستيفسكي كان يكتب في الجرائد والمجلات . وأنهم كانوا
يأتون به من محاسن المقامرة ليكتب في ضوء شمعة . ولذلك فإن المسألة
كانت مسألة لثبات .. وقد وضعت هذا الأمر في شكوكي . ولذلك كنت
أنقح وأدقق حتى أجد ما قد نراه لا يستحق . ولا أدرى الآن حقاً ما
إذا كان ما استبعدته يستحق ذلك أم لا . ولكن هذا الأمر فعلته في « الرجل
الذي فقد ظله » . أما « رينب والعرش » فلم أنجأ فيها إلى هذه الطريقة .
وكذلك « الأبله » . أما « حكاية حر » فلم تنقح حتى الآن في كتاب . ووجه
عام فإن لم أنجأ إلى ذلك في الأعمال الأخيرة . ولكن فعلت ذلك إلى حد
كبير في « الرجل الذي فقد ظله » . وفي « تلك الأيام » . ولكن الأخيرة أعيد
طبعها بأصولها الأولى في المخطوطات . لأنني اعتقدت أنني لو كتبت جريدة .
لأنني عند طبع الكتاب الأول تصورت أن هناك أجزاً مما اسمه « الملك » .
ثم تبين في نهايتها أنها ليست كذلك .

س في رواياتك مادة معرفية غزيرة جداً . خصوصاً المادة المتعلقة بالسياسة
والتاريخ . والتفكير الاجتماعي . وبما يمكن أن يسمى « الأوثورك » بمصطلح
مكسم جوركي . فهل تهدف إلى ذلك ؟

ج أستطيع أن أقول إن هذه المسألة كانت واضحة في حتى قبل أن أكتب رواية
« الجبل » . وبعد ذلك أتيت في في عام ٥٦ أو ٥٧ في اعرف رئيس قسم
الاجتماع في جامعة برستون . وكان اسمه « بيرجر » . جاء هذا الأستاذ إلى مصر
ليقوم بدراسة للبيروقراطية . وقد كتبت عنه مقالاً في يوم اليوسفي لتخرجها
للكتاب ولقد له . وما أرسلوا إليه هذا المقال إذاً به يرسل إلى رسالة يقول فيها
إنه قرأ عروفاً كثيرة لكتابه في العالم . وأنه أعجب بما كتبت . وأنه يريد
مقابلي عندما يأتي إلى مصر . وجاء إلى مصر . والتقيت به . وتكلمنا
وأذكر كما دار بيننا من مناقشات . وقد عرف أنني أكتب القصص
والروايات . أنه قال لي : « إن رواية الأديب للمجتمع أسهل ما تكون
أصعب وأسرع وسيلة لتبين طبيعة المجتمع من الدراسات الاجتماعية » .
وأضاف : « إن هناك قولا كان يقولون أنهم وهو أنه تعلم الثورة الفرنسية من
ديكتاتور لا من المزارعين » . اللهم إن ذلك ليبي إلى هذه اللحظة . وأعطيني
لاكتها شيء كان موجوداً عندي من قبل . ولكنه أصبح بعد ذلك شيئاً
مجرداً أيضاً

س . أود الآن أن نتكلم عن لغتك الذي تكتب به من الرواية . هل أنت داعية

أخلاق أو اجتماعي ؟

ج : بالطبع لا

س مع أن رواياتك لها إيديولوجية ؟

ج أقصد أنني أتعلم موقفاً وأعبر عنه ؟

س أو نكتشفه من خلال الكتابة

ج لها موقف عبثية مثلاً . أو موقف سامية . أو موقف يوسف السويدي ؟

س أقصد موقف الرواية بشكل عام وما إذا كانت تشمل على رؤية أخلاقية .

ج مسألة الرؤية الأخلاقية عملية مزعجة جداً . ولا أدرى . ربما لو وضعها
الكتاب في ذهنه وقت الكتابة أظن أنه الشخصيات

س هل تكتب دون أن يكون في ذهنك هدف معين . فكري أو أخلاقي . تريد
أن تبشر به أو تدعو إليه ؟

ج بالنسبة للشخصيات . كل شخصية لها هدفها داخل الرواية . وهذا أمر
أساسي . فأتيت أستطيع أن تبين أهداف الشخصيات . ما هدف عبد الهادي
المنجاري ؟ أو ما هدف حسن زيدان ؟ أو ماذا كان يريد دهب أن يفعل ؟
ورؤية « عم صالح » للعالم . ولو كنت قد وضعت هذا لكامل من الممكن أن
تصبح من هذه الشخصيات أو بعضها . ولكن المسألة هي أنني في البدء أصبح
الأساس الذي أبدأ منه وهو الشخصيات . ولكن في إطار . إذا كان لابد
من إطار . وهو موجود بالفعل . الخدمة أو المعاناة أو التجربة المفروضة على
من الخارج أو من داخل نفسي . أن أعرض لهذا الشيء المعقد الذي أسميه
الحياة أو اسمه المجتمع الذي أعيش فيه . في هذه الحدود تستطيع القول إن
هناك هنا يظهر أو يختلق كما يختلق الحب . ولكن لا أستطيع أن أجعل من
الرواية رواية كفايح أو لغزال من أجل أي شيء .

س هل تلتجأ إلى التخطيط في كتابة الروايات ؟

ج حتى آخر دقيقة في كتابة الرواية لأدري ماذا سأكتب لها

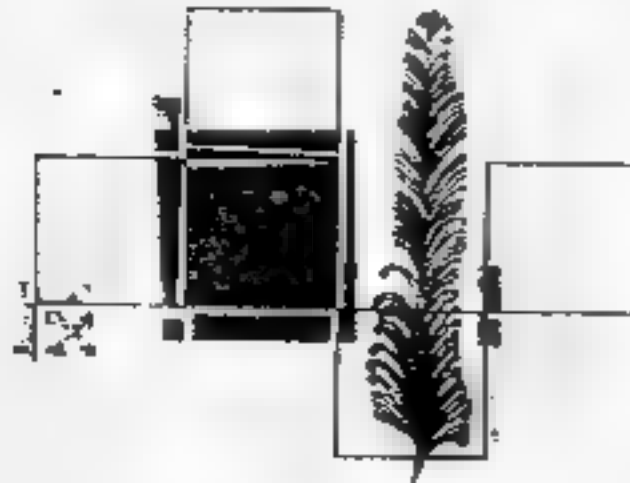
س من أهم الروايات التي قرأتهم ؟

ج ليس الأمر عندي أمر أهمية ولكنه أمر متعة . ومن الكتاب الذين قرأتهم هم
قصص كاسي . وستيفسكي . وبعض أعمال هيمسجراي وإكار ماينيلكي
قصص القصص . مثل قصة « الأبله الأبيض » .

س هل هذه القصة علاقة برواية « الأبله » ؟

ج لا أدرى . ولكنها من القصص التي أحبها

فنتهي غانم



يوسف إدريس

س . متى وكيف بدأ اهتمامك بالقصص القصص قراءة وكتابة ؟ وما الدواعي والظروف التي كانت وراء هذا الاهتمام ؟

ج . بادئ ذي بدء لدى اهتمامي على هذا السؤال ، لأن للفن القصص اهم انواع الفنون .. وأعتقد ان «الحكايات» تسبق القصة على الرسم واستجاب الرسم .. وعلى الموسيقى واستجاب الموسيقى .. وعلمية القصة غريبة في أذانها وتلقاها .. وقد كنت طوال عمري مهتما بالقصة .. لأن كنت أحب الحكايات جدا .. وبالطبع هناك في كل عائلة من توارثهم القصة على القصة .. وقد كنت أحبهم لقدرتهم هذه .. وعلى الرغم من أن بعضهم كان شريفا في أشياء كثيرة ..

أما بالنسبة للقراءة فالحقيقة هي بدأت بقراءة القصص البوليسية لأن القصص الأدبية كلها - باستثناء روائى واحد - ينحصرها المحيط البوليسى الذى يجعل الإنسان يستمتع إلى الحكاية .. وهو ما يمثل في تتبع الأحداث ومعظم القصص الأدبية - للأسف الشديد - ليس فيها هذا الخط .. ولذلك فهو لا يجذب القارئ العادى أو الطفل .. ولهذا بدأت بقراءة القصص البوليسية نتيجة لما فيها مما يسمونه «action» .. وهو الانفعال من حدث إلى حدث إلى آخر .. وليس هرد الوصف الأدبى .. لأن كنت أقدر ببطء شديد إذا لما الكاتب مثلا إلى قطع الحركة يستغرق في وصف شارع .. حتى وإن كان ذلك في القصص البوليسية .. فلم يكن لدى صبر على عملية الوصف .. لأن مشوق إلى تتبع الحدث وما يتبع عنه .. وقد قرأت منها ربما الآلاف .. وأذكر وأنا في صياحات أن كانت هناك مكتبة تضم مجموعة مكونة من سبعة عشر مجلدا قراها .. وكذلك روايات الجلب التي ظهرت قراءتها كلها .. ثم قرأت التاريخ أيضا .. لأن التاريخ لا يمكن بحسب الوصف .. بل بسجل الأحداث .. وبقراءة التاريخ انتهت القصة بالنسبة لي .. حتى بدأت التعرف .. وأنا طالب في كلية الطب .. على مجموعة ممن يكتبون القصة .. ورغم حبى الشديد للقصة لم أكن أتصور أنى سأكتب القصة .. فلما عرفت على هذه المجموعة .. وأدركت أنهم يقرأ .. حاولت أن أكتب أنا أيضا .. وحين حاولت الكتابة بهجت النبح الذى أحبه في القراءة .. وهو إيجاد جلود القصص .. بحسب أنى كنت أحاول أن أحقق في قصص ما كان يجلبني إلى قراءة القصص .. وما يجلبني في الحدث عندما كنت أقرأ القصص البوليسية .. وما كان يثيرنى عنه قرائن التاريخ .. ومن هذه الأمور الثلاثة حاولت كتابة قصص قرا بشخص شديد .. وعندما بدأت أفهم أنه من الممكن خلق قصة معصية .. عصفت هذه التجربة .. ولست أذكر مدى حظها من النجاح أو الفشل .. وهذه هي قصة البداية على العموم .. وفي الحقيقة أنا سريع الاستمتاع للحدث إلى حد الظهات وراءه وبذلك فإن اختيار القصة القصيرة هنا يحتاج إلى حكمة لفرقة الأسباب التي تجعل الكاتب يقرأ هذا الاختيار على غيره .. مثل كتابة القصة الطويلة .. هل لأنه يصعب تتبع الأحداث .. أم هي الرغبة في تركيز الزمن .. أم عدم القدرة على التسجيل .. أم أن هذا يرجع إلى قصر النفس .. ولكن ما يسمى «النفس الطويل» في الرواية أحبه أنا «النفس الميت» .. «النفس الطويل» يحمل الإنسان بمشاكل فترات طويلة من الزمن .. وكميات من الأحداث لا معنى لها

في راي .. واعتدى أنا لو استطعنا ان نحول القصة إلى معادلة رياضية يرموز يستطيع الناس فهمها .. لأن ذلك الفصل كثيرا من ان يكتب الروايات القصة بدأت تأخذ عندي شكل قانون .. بحسب أن يكون القصة قانونا بشيء حدث هذا يبدأ من «أرضين ليلى» .. وهي تحكى عن رجل ليس لديه مال فكان لابد أن يصاير زوجته .. لأن هذا كان يمثل بالنسبة له امتعة الوحيدة لماذا ؟ لأن هذا قانون .. وهو السائد في عصر .. وقد أدرجت الأمم المتحدة هذه القصة في مبحث لعهد النسل في العالم الثالث .. حيث ليست ان هناك نقصا في المنصة .. وهذا قانون صحيح في العالم الثالث كله .. لأن الزواج هو الأرضين منة

أما الدواعي والظروف التي كانت وراء اختياري هذا النوع من الفن الأدبى .. فالحق أنى لست أنا الذى اختارته .. وإنما هو الذى اختارنى .. لأن جريت الشعر .. ولكنى لم أحبه وذلك لأن التادج الشعرية الى كنا ندرسها تادج سبعة جدا .. فقد كنا ندرس أشعار نبي غلام والبحري .. وراي في لتدريس الأدب العربى أنه يجب البدء بالشعر المعاصر مثل شعر بيرم التونسي .. ثم الانتهاء بالمتنبي أو بامرئ القيس .. ولأن دراسي للشعر بدأت بالشعر الصعب فقد كرهته .. ولما لم يكن هناك أدب قصصى يدرس فلم يكن لي اهتمام بالقصة .. وأول مجموعة التقيت بها في كلية الطب لم تكن من الشعراء بل كانت من كتاب القصة .. ولما بدأت ففهمهم في كتابة القصة .. وجاء الظهيد جيدا فاندسحوا ما كتب .. فواصلت الطريق .. وقد اكتشفت من تأمل في قوانين النقد أنه لا يوجد ما يسمى كاتب قصة قصيرة أو كاتب رواية .. كما لا يوجد شاعر القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة .. والأمر هو امر رؤية شعرية أو رؤية قصصية للعلم .. وكلما تطور الشكل كان أكثر فاعلية .. فالرؤية القصصية تلعب في الرواية علما .. فثلا لو كان هناك من الحكمة ماورنه خمسة ملجومات فإنه يمكن وضعه في سر جارك كما يمكن ان يوضع في كوب ماء .. وسواء وضع في سر أو في كوب فورنه لن يظيروا بهراة أنا أستعرض كل أعمال الجيب محفوظ .. وكل عمل من هذه الأعمال .. فاجد ان اهم ماى كل صيا ربما يأتى في جملة مباشرة أو جملتين من القصة .. وهذا ما اخرج به من القصة .. ولكن القصة ككل ماذا فيها ؟ ويمكن القول بان كتابا مثل تولستوى كان يكتب الرواية لأن لديه حقا رسالة بحسب صيا .. ومن النادر ان كتاب الرواية من يتناول له هذا الإحساس بالرسالة .. وراي أن فلوريير كتب «عظام برقاري» لماسة شخصية .. ربما لأنه يريد ان يبرز لزوجته امها .. بحسب أنه كانت له رسالة شخصية .. وحسب شيكسبير .. فلما اخذ اماله على ان كل رواية لها مناسبة خاصة داخل نظام الحكم الإنجليزي .. فقد كان يرجع أحيانا إلى الاقعة الترتيبية من أجل ان يحس الهدف السياسى لروايته .. ولاشك ان رواية مثل ما كتب كانت تنطبق على شخص ما فلهذا الملكة اليزابيث .. ولما اعجب من بعض الروائيين الذين يقرولون ان عندهم ثلاث روايات او اربع احتياطية .. ولا اذكرى كيف يحتمل الكاتب ان يكتب عملا لرس مجهول ولقارئ مجهول .. مع أن القروء أنى يكتب العمل اليوم ليقرا اليوم .. وليحدث أثره اليوم .. وليرقد هذا الأثر على كتابه اليوم فيتبع عملا آخر .. لأن

الكاتب يستغل ويصغر. ولكن ان يضع الكاتب علي محفوظته بقصتها في الوقت الذي يراه لهذا صعب تصوره . وهذا فإني أعتقد مثل هذا الأمر صعب أو حرجية عند الكاتب

إن كل قصة يكتب قانوها الخاص ورصها الخاص . ثم إن هناك نقطة غامضة جدا . وهي القول بأن قصة ما مستحله . ومن يضع في اعتباره ان يكتب قصة خائفة فهو محظور . إذ تأتي النتيجة على عكس ما نراني . لأنه يراعي فيها قواعده سرمدية . في حين انه كلما راعى قواعده الخاصة بها فإنها تصبح سرمدية . فالكاتب كلما تعلق في الحاضر . وكلما كان الحاضر صادقا . فإنه يصبح سرمديا . ولكنه إذا كان سرمديا بانهم أصبح هناك من حيث الحاضر فلا يوم . ولا لا استطاع ان ارفع الي ما كتب قصة أبيها الإنسان المصري إلى سنة ٢٠٠٠ فهذا كلام لا معنى له . ولكن استطاع ان يكتب قصة متحول اتفق مع الشرطي على تعطيل إشارة المرور حتى يتاح له التبول من كمر عدد من السيارات المنتظرة . ثم يروغ منه . وهكذا . مثل هذه القصة ممكن أو لا يمكن ان ينتج عنها قانون سرمدية . ولكن لا شأن لي بهذا . وبست هذه مشكلتي

وأما في الفصل موضوع الاستعداد الشخصي لكتابة القصة . أو الميزة أو المزايا التي يمكن ان تكون قد حدثت في إلى كتابها . سوف أتكلم عن ميزاتها القصة أو ما أراه لها من مزايا . وأخفها في أرى ان القصة القصيرة والمسرحية هما النسب الاستعداد التي يمكن الإنسان من ان يقول ما يريد . لأن في الرواية مثل الحرب التي تستمر سبعين عاما بلا نتيجة . ولكن القصة القصيرة هي التي تأتي في المسرحية أو في القصة القصيرة . قد أقرأ القصة في شهر فلا استطاع ان اخذ منها الانفعال المطلوب . ومن ثم فإني لا استطاع ككتاب ان اعطي الانفعال عن طريق الرواية . أما المسرحية والقصة القصيرة فهما شأن يتيحان للإنسان ان يقول بشكل في وبشكل مؤثر جدا . ومن السهل ان يسي القارئ تفاصيل رواية . ولكن من الصعب ان يسي تفاصيل قصة قصيرة محروكة

ومن هنا بدأ بعد الحرب الناجمة في الرواية القصيرة short novel وهي الرواية المكثفة . ولو استعدنا مثلا رواية الإسكندرية لـ . دزويل . وقرأنا الجزء الأول منها وقرأنا منه . وهذا غير ممكن لأن حوايته . فسوف نجد الأجزاء الأربعة تصر عن نفس الحور ونفس الشخصيات . وهناك كاتب ظهر حديثا في أمريكا الجنوبية له رواية لو قرأنا العشرين صفحة الأولى منها . وأنا لا أتكلم عن القارئ العادي بل القارئ الكاتب الذي يحاول ان يرى الفن الجديد . فوجدنا ان الفن الجديد يظهر في الصفحات الخمس الأولى . وأما بقية الرواية (٣٨٠ صفحة) في هو إلا سكانيات أمريكا اللاتينية . مثل جبريل جديب وجبرال جاد : أمور لم يحدث أي تأثير في نفسي

وما أريد ان أقوله هو ان بعض القنود في . وليس هناك من يلقي لنا الحرف . والرواية لا يمكن ان تلتزم . فتظل موجودة . ولا يمكن ان تلي القصة القصيرة الرواية الطويلة . ولا القصيدة القصيرة الشعر . ولكن هناك رؤيا قصصية للعام . وهذه الرواية تحقق ربما عدي ولمع جدا لو عدى محمد ومركز . وأنا من انصار التركيز . لأن هذا يتفق مع شخصي . ولا أحب التطويل في القصص . ورائي ان كاتب الرواية يوجه خاص له خصائص نفسية معينة . فلا بد ان تكون لديه قدرة كبيرة على التسجيل . ولذلك فإن كتاب الرواية جميعا يعملون مدة طويلة يوميا . والاستاد يجب محفوظ يقول لي ذلك . وكما أصدقائي الآخرون من الكتاب . ولكني عن طريقة مقابلة فلا يحدث لي ان أكتب قصة قصيرة . وعندما أحاول تحريرها أجد نفسي قد كتبت قصة أخرى . لأن حاسي النفسية تكون قد صبت على الورق بهذا الشكل . فإذا ما حاولت إعادة كتابتها وجدتها وقد تغيرت تماما . وهذا يهاضي جدا . لأن عدي حرائر عشرين قصة . كل قصة منها تقصر

حرائر أربعة مطور . ولكني لا بد ان ادخل في الحور النفسي الذي بدأت به من أجل ان احم القصة فلا استطاع . وذات مرة كتب في قصة واحدة هي قصة « حونة » . ولبثت سبع سنين . كل يوم أحاول ان أليس الحولة التي كان عليها النص الذي قطعت صافي أيد . والذي أحب الفتاة المسيحية . ولكني لم استطع . فاضطرت بل كتابتها من جديد . مع انها كانت جميلة . لأن كنت في لحظة لم استطع ان استعيدا مرة أخرى

لما كيف يبدأ متروك الرواية في نفسي . وهل يبدأ من فكرة أو من حدث أو من شخصية وأثر ذلك في أسلوب التتبع . هل أجيب إجابة نظرية مثلا رواية « الحرام » . . . عندما خرجت من قريتي إلى المدينة وجدت ان العام يتحدث عن القصة القصيرة وكان الفلاحين جسي واحد . ولكني اكتشفت ان الفلاحين يشكلون طبقات . مثل اكتشاف ان الشيء يشكلون من جزيئات . تتكون من ذرات والذرات مكونة من جسيمات صغيرة . وقد كنت وفيها أومن بالطبقات الكادحة من الناس . وضرورة تجديدها على المسرح . وفي نفس الفترة كتبت « ملك القطر » . فكتبت عن الفلاحين الأرستقراطيين . ويبدو ان الإنسان كلما كان فقيرا زادت كمية الإنسانية فيه في حد كبير . وقد كان داعي حقا إلى الكتابة هو ان أكتشف هذا . ولذلك كتبت رواية طويلة هي تنابة دليل سياسي لعالم الراحل . لأن هؤلاء الفقراء يمثلون إنسانية ولا يجوزهم الظفر إلى وحوش . ولكنه يضع فيهم كمية كبيرة من الإنسانية . وعندما كتبت مثلا رواية « البيضاء » . فقد كنت أريد ان أكتب تاريخ هذه الفترة من حياتي . لأن أحد الإحيات الكبري التي حدثت في عندما دخلت السجن . لأن كنت أعتق الشيوعية . وكنت على استعداد للموت في سبيلها . ورايت تصرفات الكبار والزعماء . ولعل ذلك كنت قد صارت إلى بلاد الديمقراطية الشعبية . اكتشفت ان هناك اختلافات كبيرة جدا بين القول والفعل . وبين النظرية والتطبيق . حدثت لي نوع من حيرة الأمل . بل كبرت بالشيوعية السبالية من خلال فهم كنت قد رايت هنا في القاهرة قبل المؤتمر العشرين بثلاث سنوات تقريبا وهذا الفهم هو « سقوط برلين » . وقد رايت فيه ما كنت مه ان تصادق بين البشر . وهي ما اكتشفت بالشيوعية من لحظة . هي مجرد كلام . ثم بدأت من خلال التنظيمات المصرية أعرف ان التوجهيات تأتي من الحزب الشيوعي الفرنسي . فثلا في غيار حرب قسوس أجد ان المنطورات تتحدث عن السلام . في حين كان المفروض ان يحط مفهومها مصرها حالها بالإنسان المصري . ومنها كنت أسهل في القصة القصيرة أو الرواية ان أجد المفهوم المصري أو الشكل المصري . فقد كنت أعي ان يجد التنظيم السياسي الشيوعي المصرية الأصيلة . وفي رائي ان التنظيم القوي القوي شعبية . ولذلك كانت ناجحة جدا . ومن الغريب ان ظل حرة لمدة ثلاثين سنة بصورة غير ظاهرة بدليل انه عند إعادة تشكيل حزب الثورة انضم إليه مليون شخص . ولذلك لأنها كانت صيغة شعبية حقا . مختلفة حتى عن الشيعة العربية . ورائي انها تجتمعت إلى حد كبير . وتعد إلى موضوع الرواية . ورائي انها سرع من الموضوعات الكبيرة . لا يمكن كتابته في القصة القصيرة . ويقصد به التعريف إما بصورة تاريخية معينة . لوفقة من الناس . والفكرة هنا هي فكرة التعريف أو التقديم لهذا العالم المجهول . والحقيقة اني كتبت بعد ذلك روايات من النوع الذي يقصد به التعريف . وأما فكرة التخطيط فانا أعترف عن الروائيين في اني لا أصا أبدا إلى عمل تخطيط للرواية . ولكني أصعل . مثل المسرح تماما . أرضية مثل الموقف . فلا عندي فكرة لعمل رواية عن حال الراحل . ولكن ما الموضوع الذي أكتبه عن الترحيلة ؟ مثلا أجد ان القهاب يعزرون بلفظ . ثم أبدا في الاستمتاع بعملية تتبع عبط مثلا يعمل إنسان هوابة صيد السمك . يند عبطه ليخرج السمكة . ولو أحسست بال فكرت في الأحداث التي أكتبها من قبل فإني أتوقف عن الكتابة . لأن أحس أنها أصبحت صعبة عقلية في حين اني أريد ان أعرج من عقل التقديم الذي هو العقل الحكيم للقصة . وهذه العملية أشبه بالأم التي تضع ويدها الذي لم تحفظ ملامحه

وهو جنس في رحمتها - ولكنها تكون في شوق إلى رؤياها - لترى الصورة التي جاء عليها هذا الجنس الذي وضعه - كذلك الأمر بالنسبة إلى - فهو أشبه بالعملية البيولوجية علما - بمعنى أن العمل الروائي يخرج الأشياء التي يمكن أن تحدث في التفكير الواعي والتفكير القاري - فهي عملية أنثروبولوجية اجتماعية - بمعنى أن يكون لكل قطاع من الناس من يميز عن العقل الباطن الطمهي فيه على هيئة كتابة من أجل تغيير المجتمع لا - ليس هناك تعقيد ولا كانت العملية عقلية حذرية - وهذا ما قصد السبيل المصرية وأما علاقته بشخصية الرواية - وما إذا كانوا من خلق - وما إذا كان لهم وجود سابق على وجودهم الروائي - فانا الذي اشتاق هذه الشخصيات على مراتبها الخاصة - وأنا الذي أتمتع بهم - وأحب صفتهم - وأحب بنهمهم ودكاههم - وأحب أن أبعثهم - وهذه عملية تطاعية - والله هي لغة العقل القديم - وهذا موضوع نقاش خطير دخلت فيه مع طه حسين - لأنه كان يرى ضرورة أن أكتب بالفصحى - وقلت له إن اتصال اللغة - أو كقول أسطر على اللغة بسيطة عقلية - سوف يؤدي - من م - إلى سيطرة على الأفكار التي تخرج من داخل سيطرة عقلية -

وهذا الذي احتل ولا احتل - والله خرج من رجلي عني حتى وإن كانت تعبيرا عاما ولا يتبع ولا يفيد إطلاقا إن الجمع لفظا مكان لفظ - لأن الفكرة تأتي مسببة على هذا الأساس وليس على أساس الاختيارات - مثل ملامح الطفل الذي يأتي عليها دون تدخل من أمه أو أبيه في رجمها على صورة بعينها - ونحن لم يدرس دراسة علمية - وللأسف فإن اللغة التي يدرسون في وكثير من في مجلة تصور - يأسف النقاد في العملية الأدبية وكأنها شيء منفصل عن العملية البيولوجية الحيوية - وأنا في تعجب خاص - وقد حاولت أن ألتحق بكلية الآداب - فحضرته المحاضرات لمدة يومين - ولكني تراجعت عن هذه الفكرة - لأن وجدت المسألة مجرد تصوير عقلاني لشيء غير حقيقي - فانا مثلا قرأت كلاما يبحث في قصيدة شعرية لأدونيس - وفي رأي أن هذه القصيدة لا قيمة لها - ولست أهدأ شعرا على الإطلاق - فإذا بالنقاد يحللونها وكأنها قرأت

واعتاد أن يحتل ولا احتل - والله خرج من رجلي عني حتى وإن كانت تعبيرا عاما ولا يتبع ولا يفيد إطلاقا إن الجمع لفظا مكان لفظ - لأن الفكرة تأتي مسببة على هذا الأساس وليس على أساس الاختيارات - مثل ملامح الطفل الذي يأتي عليها دون تدخل من أمه أو أبيه في رجمها على صورة بعينها - ونحن لم يدرس دراسة علمية - وللأسف فإن اللغة التي يدرسون في وكثير من في مجلة تصور - يأسف النقاد في العملية الأدبية وكأنها شيء منفصل عن العملية البيولوجية الحيوية - وأنا في تعجب خاص - وقد حاولت أن ألتحق بكلية الآداب - فحضرته المحاضرات لمدة يومين - ولكني تراجعت عن هذه الفكرة - لأن وجدت المسألة مجرد تصوير عقلاني لشيء غير حقيقي - فانا مثلا قرأت كلاما يبحث في قصيدة شعرية لأدونيس - وفي رأي أن هذه القصيدة لا قيمة لها - ولست أهدأ شعرا على الإطلاق - فإذا بالنقاد يحللونها وكأنها قرأت

واعتاد أن يحتل ولا احتل - والله خرج من رجلي عني حتى وإن كانت تعبيرا عاما ولا يتبع ولا يفيد إطلاقا إن الجمع لفظا مكان لفظ - لأن الفكرة تأتي مسببة على هذا الأساس وليس على أساس الاختيارات - مثل ملامح الطفل الذي يأتي عليها دون تدخل من أمه أو أبيه في رجمها على صورة بعينها - ونحن لم يدرس دراسة علمية - وللأسف فإن اللغة التي يدرسون في وكثير من في مجلة تصور - يأسف النقاد في العملية الأدبية وكأنها شيء منفصل عن العملية البيولوجية الحيوية - وأنا في تعجب خاص - وقد حاولت أن ألتحق بكلية الآداب - فحضرته المحاضرات لمدة يومين - ولكني تراجعت عن هذه الفكرة - لأن وجدت المسألة مجرد تصوير عقلاني لشيء غير حقيقي - فانا مثلا قرأت كلاما يبحث في قصيدة شعرية لأدونيس - وفي رأي أن هذه القصيدة لا قيمة لها - ولست أهدأ شعرا على الإطلاق - فإذا بالنقاد يحللونها وكأنها قرأت

وما يخطئ كثيرا أن يتكلم البعض عن المرحلة الواقعية يوسف إدريس في «الخص ليلي» - في حين أن البطل في «الخص ليلي» لم يكن واقعا إطلاقا - هل يسي لولي إلى في قرية أو يخرج من اجتماع فيصطدم بالبيئة - والله لا يجد مكانا ينسحب إليه - الله والحق ؟ أهدأ - ولكن هذا هو الواقع الذي نعيشه وأخذت من البنات التي يمكن أن أصبح منها زوايا الشخصية - سواء بدلت أو قرئت من الواقع - ولكن ليس هناك ما يسمى «الواقع» - ومثلا عندما تتكلم عن «بيت لحم» - وإن رجلا مقربا مني وأرملة - وثلاث بنات ولا يستطيع أن يفرق بينهن إلا بأصابع - والله يبيع نفسه بهذه العملية ليل هذه واقعة ؟ ولكن هناك من يقول إن فيها مقربا وأمرأة تفسد - وفيها ثلاث بنات - وعلى ذلك فهي واقعية - أما إذا كتبت قصة مثل «الأوطى» فيقولون إنها ليست واقعية والحق أنها كلها واقع -

والخروج إلى لثمن غير المقصود هو الأحلام - فمنع عندما يحلم يرى أشياء لا يمكن تحملها في الحقيقة ولكنها لها عطفة جدا في الحلم - إلى درجة أن الإنسان يستيقظ من النوم وهو متأثر بالحلم بالنداء أو بالتأول - لأن كل عقل فيه إمكانية رؤية المسائل بالصورة غير الحقيقية تماما - ولا أدري بالضبط أين مكان هذه المنطقة من المخ - وهي لا تطلق كذلك مع تفسيرات فرويد للأحلام - ولكن هناك منطقة مجتهد فيها العقل القديم بأحدث تقنيات - بنرات - بحركة الإلكترون - بقدره الإنسان على التنبؤ

محسنة لتكوينه وحاله هو - وفراشه وتكوينه النفسي وأبشبه إلى بعض ميثا ومن المؤكد أن إسلام الإنسان المصري يختلف عن إسلام الإنسان الأمريكي مثلا - لأن هذا يتبع ما يقابله في حياته - وإذا كان أحسن تنبؤ عن رغبات غير محسنة في الواقع - أو تشكيلها للعالم بشكل مختلف

أهدأ.. وقد كنت أقصد أن الأمر كذلك - وقد يمكن اصراع عقاربها بعد لا يخطر ولا يسكر ولكن لجعل الإنسان يحلم - لأنها مرحلة من مراحل الوعي والملاهي أو اختلاط الوعي بالملاهي - وهذا هو مع النفس وهو اختلاط الواقع بالمواقع - والمصدق بغير المصدق - ومن الممكن مثلا أن تبدأ من فرعية مستعجلة كأن أقول نظرت فوجدت نفسي واقف فوق آلة بفرست مثلا - وقد لا أكون قدت إلى فرست ولا رأيتها ولا عرفها ولكن المشكلة هي القدرة على الإقناع - وموهبة الكاتب هي أن يملك بصيرة الحامل من قلب الإبرة

يوسف إدريس

ولكن ما حدث هو أن العلم كان يهدأ للنداء - حتى إن الأجداد أرادوا أن يحصلوا من أنفسهم علماء - في حين أن الإنسان هو الذي يجب أن يكون المادة الخام للكاتب - بصرف النظر عن الاكتشافات العلمية - بل يجب على الكاتب أن يتجاوز هذه الاكتشافات - فمثلا إذا توصل فرويد إلى نظرية تقول إن الجنس هو أساس كل المركبات النفسية للإنسان فإنه يمكن أن أكتب رواية التي بها إن المال هو أساس المركبات النفسية مثلا -

إدوار الخراط

س من يد اهتمامك بالنس القصص قراءة وكتابة ؟
ج بدأت أكتب القصة في سن مبكرة جدا .. بدأت أكتب القصة عام ١٩٣٦ ، وكنت أصغر أبناء قرية جدا

س كم كان عمرك في عام ١٩٣٦ ؟ وأين كنت ؟
ج عشر سنوات ، وكنت أقيمها بالإسكندرية في حيط العصب ، وكنت ميورا جدا أو متأرجحا بما كان يسمى أيامها «حرب الحبشة» ، وقد كنت من غير صحفى في جريدة أو في مجلة ، ربما كنت «مجلة» ، «المطالع» المصورة ، أو «المصور» أو شيئا من هذا القبيل ، كنت صفحة ونصف صفحة عن مقاتل حبلى بخارب فوق الجبال ، وأسلط طائرة وحملت في جاذبة مطيعة .. هل كان ذلك نوعا من قصص المفامرات ؟

س كانت مريحا من قصص المفامرة والموطنة والمطاع عن الوطن والنفس ..
ج وأظرف ما ذكره من هذا الأمر هو أنى لم يكن في قرايم فعل من أقرها ؟ لم أقرأ على أنى ، وقد تصورت أنها قصة حبسية وتأثرت جدا بدمعيت عيناها ، فقلت لها إني أنا الذى أكتب الحكاية

س ولكن ما الذى جذب انتباهك إلى حرب الحبشة ؟ الأخبار التى كانت تنشر
س ثم الإحساس بالقاتل بين الشعب المصرى والحشى ومقاوميتها للإنجليز
وطلبيان ؟

ج من الصعب جدا العودة بالذاكرة إلى ما جذب انتباهي في ذلك الوقت ..
ولكن ما ذكره أنى في عام ١٩٣٥ كنت في السنة الثالثة أو الرابعة من المرحلة الابتدائية

س ماذا كنت تقرأ في هذه المرحلة ؟
ج أيام طه حسين قرأنا في ذلك الوقت ..

س هل كان هناك روايات قريبة إلى حسنا من نوع القصة التى كتبها
مفامرات وطنية

ج طبعاً ، كان هناك قصص من النوع الذى كنا نقرؤه كلنا في المفامرات وقد كانت قرائل الأولى القوية والإنجيل . وكان عندما نولاب صخير مقفول ، ولأنه كان مقفولا كان يمثل بالنسبة في سحرا وجاذبية . فنتحه سرا فوجدناه مليئا بكتب كانت تحصى انما في نوى قبا بعد . ووجدت من بين هذه الكتب كتاب مختارات في الادب العربى القديم . مجلة الآباء البوعيون في بيروت . فيه من بين قبية وابن المقفع والمناظر وكتيلة ودمية وشعر كثير . وهي مختارات كانت مقفولة على الطلبة في المدارس الثانوية وقد كان هذا الكتاب يمثل سحرا بالنسبة لى

س وكان من بين الكتب «كتيلة ودمية» . وكان هناك كتاب اسمه الادب والدين
ج عبد الحميد انصريين . الله مصرى . وهو كتاب مهم جدا . وقد قرأته وعمرى سبع سنوات . فكان له تأثير في تشكيل وجداني . وأشياء اخرى كثيرة من هذا النوع مثل كتب الترانيم . ثم قرأت بعد ذلك دوكامبول وغيره . وكنت شديد الهم للقراءة

س ولكن ماذا عن الكتابة ؟
ج تركت القصص لفترة وكنت الشعر . ثم تطورت كتابي بما كان يطلق عليه محارا اسم الشعر إلى شعر عمودى شديد الفصاحة موزون ومقفى . وكان هذا

وانا في السنة الثالثة في المرحلة الثانوية . ولكن هذا الشعر لم يره احد . ثم تطور هذا الشعر إلى الشعر المرسل . لاني كنت في هذه الفترة قرأت قراءات كثيرة وتأثرت عميقة بأبو اللو .. وقد كان ناجي وعلى محمود طه من اسباب ثم تطورت إلى الشعر المنثور . وكان هذا الشعر يضم اشياء عن كيويد وفيها وديوس والشيطان والملائكة .. خلطت من اليوناني والمسيحي . واشياء عن الموت والحب والالام وغير ذلك

س وأدب فقد قرأت التراث اليوناني ؟
ج قرأت الإلياذة الى ترجمتها الجستاني شعرا .. وبدأت احفظ اسطر هزلاء الألفه . وعرفهم . وسمعت لهم فرائيس حوت فيها كل إله ووظيفته وعلاقته كل منهم بالآخر . وهذا يوناني وهذا مقابله المترجولى .. ومن الشعر المنثور ، بدأت كتابة قصص اشد ما تكون بالشعر المنثور . فتجد اشياء بعنوان «الميس» و «الاولان» و «الحريق» وكانت هذه الكتابات رومانسية وفيها كثير من التعليل . ويحل في اني ما بين ليلة وطعها . او بين سنة وامرى . وجدت نفسي اكتب كتابة لا اسمعيل بها وكان ذلك سنة ١٩٤٣ .. واول قصة كتبها كانت في نفس السنة

س وس اين بيع الإبداع عندك ؟
ج لا استطع ان اجيبك عن هذا السؤال ، لان ذلك مستحيل .. وسأزعم ان ما قلته ليس إجابة عن هذا السؤال ، فإذا يمكن ان أقول لك عن حى

س ابوه صعيدى . هاجر من أعصم م اليوم إلى الإسكندرية .. ابوه اكبر منا من والدته بحوالى عشرين سنة .. نزل في حيط العصب . وهو حى شمس فيه تركيز كثيف . وفيه في نفس الوقت مسجد سيدى كرم . الذى يهتمون جدا بدكوى مولده كل عام . وقد لعب مولد هذا الولد دورا مهما في طفولتي بما كان يجري فيه من احتفالات المزيين والدراريش والحليفة وكل هذه الأشياء . وقلبت الظروف هذا الأب التناجح إلى حد كبير إلى صبي شديد . فعمل كتابا عنه جمل كادوا .. من قبل - وملايه . وأخذنا ننقل من بيت إلى بيت بحثا عن السكن الأرخص . وهربا من نولج الحجز على مقفولات البيت وترتب على ذلك ان انتفنا إلى حى عرم بعد . ثم عندما مرة أخرى إلى حى راجب . في ملارة التى تظهر في أعمال كثيرة مثل «على الحافة» أو «قيل البقوط» . وهذه الملارة هى التى بدأت أقرأ فيها كينس وشيللى وغيرهما ولقد كانت تجربة القراءة والتربية السهنية والمؤثرات الدينية في المدرسة وغيرها - كل هذه العوامل احدثت في نفسي تأيرا والى أن هذا شيء

س هل هذه محاولة لتصوير المصير الذى بيع منه الإبداع الادبى عندك ؟
ج طبعاً ليست هذه المحاولة تصويرا لهذا السؤال ، لأنه من الممكن جدا ان يحدث كل هذه المؤثرات لإنسان مادون ان تزدى به إلى الإبداع الادبى
س نعم طسأل . من أين بيع الإبداع القصصى في تصورك . وهل هو بيع من مجرد التطور من النص إلى الشعر العمودى المقفى فالشعر المرسل الرومانسى فالشعر المنثور فالشعر القصصى فانقصه مرة اخرى . ومن ثم يمكن الكشف عن جذوره في أصول الثقافة الأولى لشكرة . ثم أنه كان محاولة لاصطياد معنى او خلاصة معنى مجموعة التجارب دنيائية التى عشنا تجربة الصائمه

المثالية والاجتماعية وسحب الموت المستمر - والتجربة الدينية ، وانعام
الآخريين بك ، والإحساس المبكر بالحس وبالعلاقة الخاصة الروحية
... لا يبع

ج أنت تحاول أن تسبق إلى أشياء أقوى أن أفهمها فقد كان أي قصاصا من
الطراز الذي لا يبارى ، كان يحكي لنا حكايات مغامراته فهم أن كان يحمل
صراخا في القري البعيدة بأصم وهو يجمع مال الحكومة - وما يصاحبه من
مغامرات مع اللصوص والناسر والفلاحين والعمد - ويمكن كيف كانت
الحرب العالمية الأولى - والحديث بين غليم والإمبراطور نيولا في شكل
حوار كما لو كان حاضرا ذلك لشهد .. الخ

س هل سمعت شاعرا من شعراء الرابطة ؟
ج لا - أبدا

س ولكنك قرأت السير الشعبية ؟
ج نعم ، ولكني لم أحضر شعراء الرواية

س هل تصور أن والدك كان يقوم بنفس الوظيفة تقريبا ؟
ج بلا شك

س ريد أن أسأل عن علاقة من القصة عندك الذي يظن فكتيون أنه مغامرة
مبكرة في الشكل ، ومع مختلف عما كان سندا ، فعندما كتبت المحيطان
العالية بدأت تكتب في الأربعينيات - ونشرتها في عام ١٩٥٨ - ولكن
الكتابة النهائية لها ربما كانت قبل سنة ١٩٥٤ و سنة ١٩٥٨

ج : الجزء الذي فيه مغامرة وتجديد كان في أوائل الخمسينيات وقد كانت
محيطان عالية ، أول مغامرة فيها هذا الأسلوب ، وقبل ذلك تكاد القصص
تدرب من الشكل التقليدي ، و - محيطان عالية - فيها قسان مهمتان يمكن
قسم قبل الخمسينيات وقسم في الخمسينيات المبكرة وهو القسم الذي كان فيه
مغامرة وإحراق - وفي الأربعينيات كتبت مثلا قصصا أخرى - ولغة
والشيخ عيسى ، وربما أكون قد أعدت بعض بعض الأشياء - ولكنها كانت
تقليدية تقريبا ، مع أن الرواية - فيها أنظر - كانت مختلفة والمصير أيضا .

س وصلت إلى استنتاج لا أدري ما إذا كان سيصدق أم لا .. أنت وصلت
إلى الشكل في - محيطان عالية - وحديث تطور كبير في - سماعات الكبرياء -
على طراز الذي أرمي فيها ، وهذا الشكل ابتكرته أنت - وفيها أنظر لم
نكس قد قرأت من نيلز الوحي - لا جويس ولا بروس ولا جوردون -
ج - حتى الآن لم أقرأ بروس كاملا ، وهذا اعتراف عظيم ربما قرأت منه
أجزاء فقط . وقد قرأته متفهما ، ولكني قرأت جويس ، لما دخلت فقد قرأته في
الفترة الأولى سنة ١٩٤٣ أو سنة ١٩٤٤ ولم أكن أعلم أنهم ثلاثة فؤاده .

س في تصوري أن الشكل التجديدي الذي وصلت إليه في - محيطان عالية -
كان من ابتكارك ، وفي تصوري أيضا أنه كان نتيجة امتزاج كل هذه
التجارب : الأدبية ، والتجارب الخيالية بشكل أساسي

ج : مع اهتمام كان يسبق هذا الشكل في الأعمال السريالية ومن المحتمل جدا أن
يكون القاص السريالي - سواء في الفن التشكيلي أو في الشعر هو العامل
وإزاء ما سمعته الابتكار في الشكل

س هل هناك علاقة بين الرؤية السريالية والتجربة الدينية أو الرؤية الدينية ؟
ج طبعوهناك تصور أيضا أن السريالية تجربة صوفية - حتى في الفن
التشكيلي

س كنت في جرمك رومانتيكي .

ج على العكس ، فأنا ضد الرومانتيكية إلى أبعد مدى - وقد يبدو أن قولي
هذا فيه شيء من السخرية والتحكم الضمني فها هو الجوهر الرومانتيكي أو
وضعه في حالة من التوازن أو التعادل - لأن إحساسي طبعيا هو أن لا أنسجل
من الرومانتيكية ، ولكن القضية ليست قضية رومانتيكية ، بل قضية
العاطفية المفرقة التي أشعر في معرضها ، فليس هندي متاحة لإحصاء إن
الواقع صلب وحش ووحده وحده ، ولا يبقى أبدا أن يخلل لذه عن هذا

الواقع ومعنى هذا الترخ عن العلاقة بين الإحراق في العاطفية والجوهر الآخر
أليس الرومانتيكية هي القوى للشوب ؟ ولكن المهم هو أن نضع في إطارها
الحقيقي ، أو الواسع ، أو المتوازن .

س هل هذا نوع من الخوف من الحرية ؟ لأنك إذا أسرفت في الواقعية أو
استلمت لها ...

ج الخوف من الحرية قائم على الدوام ، لأن الحرية محقة ، وليس هذا الخوف
الشوب من مصير في النهاية إلا الحرية ، إلا في لحظات قليلة ومارة
وساطعة ، وهذه إما تتحقق على مستوى الفن ومستوى الحياة ، فالق هو
الحل ، ولكن حتى الفن بالنسبة للكاتب ، مثل غير هنري ، يتحقق أيضا في
لحظات نادرة ، وقلة ، قبل مستوى أروع مما من العمل بالنسبة في ماذا
عملت ؟ القليل جدا .. وهذا صحيح .. فالق هو الحل ولكن هناك فترة
طويلة جدا من الانتظار ، والنعناء الصامتة غير المكتوبة ، التي لم تتحقق
لأنها لم تتحول إلى فن وهناك عشرات من المشروعات المبهمة

س أود أن نتكلم الآن عن الشخصيات - أمانا الآن روية لك هي - رامة
والتي ، ونحن نتكلم عن الفن الروائي - ولكن في الغالب نتكلم عن الفن
القصصي بشكل عام من أين جاءت الشخصيات ؟ أو من أين جاء
- ميخائيل - عينا على وجه التحديد ؟ هل هو مريج من القديس والملائكة
ميخائيل ومنك ؟

ج هذا سؤال مذكور يمر أن يكون فيه شيء من - ولكني أؤمن أن ليس فيه
شيء من الملائكة ميخائيل ، وأنه ليس أنا بالكامل ، بمعنى أن ليس هناك
تطابق بين ميخائيل وكاتب الرواية . وهناك موافق وقضايا بلوط ميخائيل
ليس كاتب الرواية مسندا لأن يوقع عليها - ولكن بالطبع هناك جانب كبير
من كاتب الرواية في ميخائيل ، بمعنى أن هناك إمكانية تصور ميخائيل على
أنه جزء منقطع من الكاتب ومضاف إليه ، ومخرب به إلى حدود لم يستطيع
الكاتب لو لا يستطيع - أو لا يميل أن يذهب إليها ، ويعتبره جزءا مقطوعا
فهر جزء لا قص من الكاتب ، بالإضافة إلى أنه جزء مضاف إليه .

س من أين جاءت الإضافة ؟
ج بمعنى أنه ربما كانت هناك إمكانيات أو احتمالات في المكاتب لم تتحقق ،
ولا يمكن أن تتحقق ، في الواقع ، ولكن يمكن أن نذهب وننتج في
الرواية .. هذه هي الإضافة . أما الانعكاس فهو في أن هناك جوانب من
الكاتب لم يشر إليها ولم تكن موجودة أصلا في ميخائيل بضرورة التركيب
الفنية في الرواية - والإضافة هي أنه ليس هناك تطابق - ولكن هناك نوعان
المخرج والتجاوز والفحص بين المؤلف والبطل

س لقد أطلق ميخائيل على رامة أسماء كثيرة جدا في الرواية - سماها إيريس ،
وسماها ديمتري ، وسماها السيدة ويب ، وسماها أم الأنور .. وأسماء كثيرة
أخرى ؟

ج كان هذا معنى الرواية وفيها تصور أنه كان يجمع بشكل كامل للفرد من
خلال الطرق الفنية المختلفة ، ومن خلال الأساليب الفنية المختلفة - بين
شيتين : بين شخصية روائية معجسة وفيها الاهتمامات والظروف والملازمات
الحية ، ولا فريد أن أقول الواقعية ، بحيث تصبح شخصية روائية كاملة
وحقيقية - وبين أن يكون لها ظلال ، وهذه الظلال اشارت إليها الرواية في
هذه الأسماء المختلفة ، من إيريس إلى هنريوت - ومن الأنبا إلى الصبراء
مريم - ومن السيدة ويب إلى أرض مصر ، ومن أول الحقيقة وجوهر الأولة
إلى مطلق المعرفة والآخر الذي هو جزء لا ينفك من الذات - كل هذه الظلال
أو الترتيبات طرقت أن الرواية تتغل أو تخلق فوحدها هذه الشخصية التي
عيش الآن في واقع المجتمع المصري ، الذي يشارك في الأحداث السياسية
والاجتماعية اليومية العادية الصغيرة التي يمر بها أي شخص في علاقته بأي
امرأة الآن وهنا

س : يلاحظ أن لغة الرواية - سواء كانت في السرد أو في لسان رامة أو على
لسان ميخائيل تبدو واحدة ، وليس هناك ما يميز بين لغة رامة ولغة ميخائيل

مثلا - لما نزلت ؟

ج لا اظن ذلك صحيحا . وهذه الملاحظة لئلاها بعض القراء للتشويق ولتعة رامة في أحيان كثيرة - ولا أقصد اللغة بفهوم تركيب الكلمات ولكن بما تقول اللغة - لغة المرأة الواقعية التي تعرض للظروف الاجتماعية والنفسية التي تعيشها شخصية رامة . وعندما كان ميخائيل يتاجبها لم يتحدث إليها رعا بيرة رومانتيكية أو شطحات أو بصيحات شاعرية . كانت رامة أساسا هي التي ترحبه إلى أرض الواقع . وكانت رامة أساسيا هي التي تقيده بل محددته أيضا . وادد لهذا للمعنى هناك اختلاف . حقا كان ميخائيل يعود فيماتق على الشطحات الرومانتيكية بلهجة سخرية وسهيم . محاولا العودة إلى أرض الواقع . ولكن من متعلق مرارة الإحباط والبأس من عدم إمكانية تحقيق هذه الشطحات . وما في بيرة رامة فالواقع هو الأساس وليس الشطحة الشاعرية

س . ولكن تركيب الكلمات والجمل واحد .

ج : أنا لا أتكلم من حيث تركيب الكلمات والجمل . بل أقصد مزجه هذه التراكيب من معنى . وهذا هو الأساس . وهو ما يعني . ولما سمنا أن لسائل : هل يمكن باستخدام تسبيح واحد أو مقارب أو متاهم من الكلمات والأساليب المعروفة نقل أو خلق أحوال مختلفة من التوصل والتعبير ؟ أنا أزعهم أن هذا ممكن وهذا هو الدليل الذي سقته بشهد على ذلك

س هذا المصطلح معاصر . ونعني أن نكون قد استخدمنا لغة كبرى النظرى للمسألة .

ج : هو طبعا تيرير ولا بد أن يكون تيريرا نظريا لاستحقاق الفصل الروائي لسلطان هذه المصطلح لم تكن مطروحة في ذهن هذه كتابة الرواية ولكنها عمل في مستوى آخر

س . ولكن النفسية في رامة والتعبير مختلفة شيئا ما . لأن وحدة اللغة أو وحدة التسبيح المعنى عند الشخصيتين من الممكن أن توحي بأن الشخصيتين مجرد انعكاس لمدن المؤلف

ج وهذا بالطبع خطأ . ولم يكن هناك أسهل من استحداث تعين أو ثلاث . ولكن هذا يمثل حيلة سهلة وفورية تكاد تكون طيبة . هل سمعت الرواية في الوصول إلى الهدف من استحداث تعين عن طريق لغة واحدة ؟ هذا هو المهم في طريقة تصوير واحدة أقول المعنيين . وأتعلق شخصيتين أو أكثر .

س : إن هذا يشودنا إلى الفن التشكيلي . فالرسم الذي يرسم على سطح واحد له بعدان الثاني فقط . ولكنه يمثل شيئا ما بالبعد الثالث .

ج وأحيانا بالبعد كل الأبعاد في الفن السينمائي . وهذا هو الذي حدث في هذه الرواية : اختلاط الأبعاد وتمازجها بحيث لا يكون هناك بعدان أو ثلاثة . بل يمكن أن يكون هناك أكثر وهذا ما نجده في اختلاط الأرومة واختلاط الأمكنة . فالحال ليس مكانا واحدا بالقطع

في الرواية عشرات الأمكنة .

س أقصد في لحظة نفسية واحدة ، وفي وصف لمكان واحد . هناك - إذا صح التعبير - تراكيب الأمكنة فالنفسية التي أتت ذات مرة . هل هذه الكيفية في الإسكندرية لم في روما ؟ الجواب عنها هي في المكانين . بل في أكثر من مكانين أيضا . وقد أشار بامر الديب إلى ما يمكن أن يكون أقرب إلى فهم هذه النقطة وهي أن وضع الواقع والتذكيرات والأحلام في مستوى واحد . ليس هذا فقط . بل إذا صح التعبير نقطة انصهار واحدة بحيث يكون الواقع هو نفسه الرهم . بحيث تتقلى السبوت والحواجز التي اظن أنها ليست في الواقع . وليست حقيقية بين المستويات الثلاثة . لأن هذه المستويات في تصويري معاني إلا مستوى واحد كثيف ومركب من هذه العناصر الثلاثة وغيرها . بحيث تصبح عناصر الواقع والحلم . والرهم والفكرة . والحيل والامية والإحباط . كيانا واحدا أو عجيبة واحدة وأظن أن هذا ما حاولته الرواية . سواء على مستوى اللغة نفسها أو التعبير الشكل . أو على مستوى ما نقله اللغة من داخلي . أو نقله على المستويين اللذين يحاول اللغة للتعبير عنها

س متى ذلك أن اللغة في الرواية . أو الرواية نفسها . لا تتنقل معرفة ؟ لا أظن أن هناك معرفة إلا بهذا المعنى . أعني للمعرفة الشاملة

ج هل يمكن تسميتها « المعرفة الشاعرية » ؟

س بل « المعرفة النفسية » وإذا زاد الطموح أمكن للمرء أن يقول « المعرفة » وحسب . لأن المعرفة هي إذا كانت فلسفية فهي أقل من « المعرفة » بشكلها العام . والتي تعرض حقا لمفاهيم فلسفية . ما الإنسان ؟ ماذا يولد وماذا يموت ؟ كيف يحب وماذا يحب ؟ وماذا نعال ؟ ما الألم ؟ وما الوحدة ؟ ما قصتنا في هذا الكون ؟ وما قصتنا في هذا المجتمع ؟ وسحبنا نحو العدل . ونحو الحرية .. كيف نهش وكيف يموت ؟ بهذا الوضع الفردي يبدو أن هذه القضايا فلسفية . ولكن هذه هي القضايا المعرفية . كيف تصل إلى أن نواصل أحدها مع الآخر في هذه الحقبة الاجتماعية الإنسانية المشتركة بشكل لا يعرنا فقط عنها . بل يعرفنا بها ؟ فحين هذه المصوم من قضايا كتابنا ؟ وكيف بدأ أولها ؟ هذا هو السؤال .

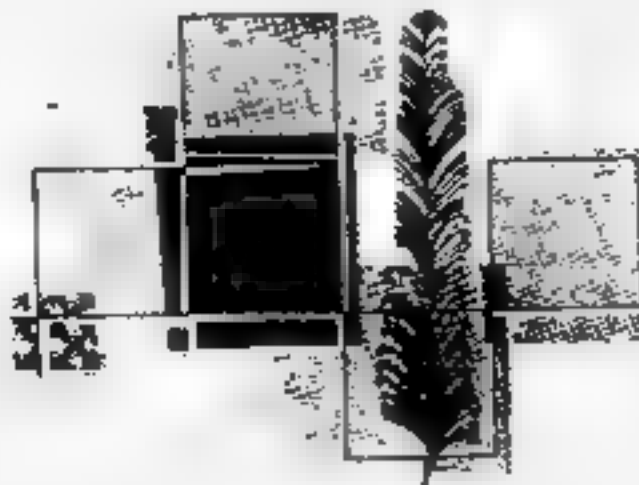
س وأنت لم تشغل نفسك الآن ؟

ج الآن أكتب رواية جديدة . وأنا بفعلي الآن شيئا : إعادة كتابة رامة وتكليفها . وإعادة كتابتها أيضا كما لو كانت هي مرة أخرى .. كيف يكون ذلك ؟ لا أفري . وفي نفس الوقت أيضا إعادة كتابه « استناقات المثلث والصباح » .

س ولكني ربما أستطيع إلى حد ما أن أتحيل ماذا سيحدث في رامة . وفي هذه المرة ستكون رامة هي الأساس . وليس ميخائيل

ج ربما لا .. ربما كان التعبير أو الخلفية التي تتحرك فيها رامة والتعبير . ولكن معاني ليست أدري

إدوار الخراط



الروائع الأدبية

محررة نقدية
د. الأرمين وهونارا
مكتبات أدبية :

الظاهر وطار والرواية الخزالية
اللقطة الزمن : قاعة المفوض
رواية كشتنغ والسيرة الذاتية
المصار

تصوير من التراب والماء والشمس
الرؤية الأسطورية في «فساد الأمكنة»
ألف ليلة وليلة : تحليل بنيوي
• الدوريات الأجنبية :

١ - الدوريات الإنجليزية

(أ) القصص والتاريخ

(ب) جيمس جويس في الذكرى المائة لمولده

٢ - الدوريات الفرنسية

(أ) حوار مع ميشيل فوكو

(ب) حوار مع جارسيا ماركيز

• رسائل جامعية

• مناقشات

١ - ملاحظات قارئ

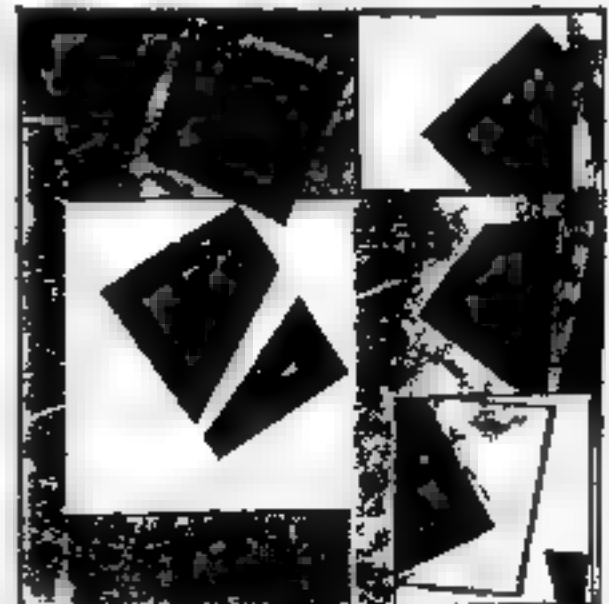
٢ - مقالات وأحاديث عن صلاح عبد الصبور

• الجغرافيا

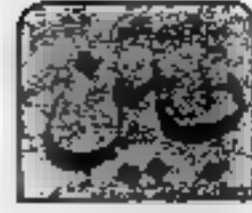
تجيب محفوظ في الإنجليزية

يلوجرافيا الرواية المصرية

يلوجرافيا الرواية السورية



الارض والشرق



فوق متماثل



مقدمة

هذه الدراسة لا تهدف فحسب إلى تقديم دراسة مقارنة لرواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي ورواية «فونيتارا» للكاتب الإيطالي سيلوى . بل تهدف كذلك إلى محاولة تلمس طريق للفهم الأدبي ولا تتعدى مسجدا محددا لا تخرج عنه . وإنما تعتمد على النص بالدرجة الأولى

السؤال الأساسي والمطروح هو لماذا تدخل هذه الدراسة في إطار المدرس المقارن ؟

لعل الإجابة التالية كافية

عباس أحمد لبیب

التسميات

٢ - عدم إمكانية تحليل التركيب اللغوي والمقارن بين الروايتين من هذه الناحية كانت بسبب غياب الأصل الإيطالي . فالشرفاوي تأثر بالرواية من خلال الترجمة العربية والترجمة الإنجليزية

٣ - لا تدعى هذه الدراسة سبب الكشف عن تأثير الشرفاوي «فونيتارا» ولا تتعلق بأهتات السهوية ، وإن كان من الضروري لتعديد موقعها معرفة أنها كتبت أساسا كبحث قدم لإكمال متطلبات السنة النهائية للماجستير . كلية الآداب ، جامعة القاهرة ١٩٧٤

وتتمثل جواب التحليل بما يلي

١ - الوحدات الوظيفية وحركة الرواية

٢ - تركيز القوي

(أ) الملامح

(ب) الفعل ورد الفعل

(ج) حركة المصوغ

(د) ميلو بحاجه السؤال : ما العمل ؟

٣ - بناء الحكى

(أ) الراوى

(ب) الزمن

(ج) تقديم الشخصية ومساها

ولقد أثرت عامدا ألا أبدأ الدراسة بمقدم

ومصطلح كامل لبیب كـ «مفهوم» من ترجم فونيتارا إلى العربية في ١٩٤٦ م

(ج) ظروف مناهضة الفاشية جعلت السلطات الإنجليزية أو الحكومة المصرية تتقاضى كثيرا عن النشاط اليسارى الموجه ضد الفاشية . ولعل هذا يفسر طبع الترجمة الإنجليزية لرواية فونيتارا لتتبع على جود الطبش الإنجليزي

٣ - نحة تشابه واضح بين العملين ، لكن نحة اختلاف أيضا بين العملين يرجع إلى حس الشرفاوي التاريخي والفنى إذ تلمس

(أ) الفارق بين أطراف الصراع في القرية المصرية وأطراف الصراع في قرية إيطالية . ولا نزعهم بذلك ما يرمسه البعض من اختلاف ، بل فقط تشير إلى اختلاف خصائص الصراع لا اختلاف طبيعة

(ب) الفارق بين معركة وطنية ضد سلطة احتلال وحكم يستند لها وبين معركة ضد نظام حكم عندما تتعارض مع مصلحة الفلاحين

ولعل الشرفاوي قد تجاوز أحيانا الحفظة التاريخية كما يدعيه د . عبد المحسن بدير^(١) لكننا لا نهم بهذا قدر ما نهم بالتوظيف الفنى .

سوى نقطة أخيرة وهى طبيعة مسج التحليل الذى اتبعه في التعامل مع العملين

١ - انطلقت أساسا من النص ، بعدا عن أى تصانيف مسقة وإن لمعدت بالطبع من مثل تلك

١ - إن كلا العملين يتجه إلى الأرض . ليس من رواية العودة إلى أصبح - كما نعمل الرومانسية وإن بقيت صورة (الأرض - الأم) بل من روايتين

(أ) الرغبة في إبراز رؤية واقعية للقرية . وهو أمر من كلا الكتابين عدم وجوده في الأدب السابق عليها إذ يُعرض سيلوى بالصورة التى رسمها الأدب من جنوب إيطاليا كما يُعرض الشرفاوي بقرية ريس التى لا تمثل قرية^(٢)

(ب) إن كلا العملين يتجه إلى الأرض في مواجهة حكم ديكتاتوري يطمس كل شئ . ومن هنا كان التمسك بالأرض معابلا قويا لمحاولة الطمس

٢ - لكن ما سبق لم يكن ليكني - وإلا لكان عينا أن ندرس في مجال الأدب المقارن كل روايات واقعة التى تحدثت عن الأرض وما أكثره باختلاف مناسباتها - بدون الخزم بحاجب التأثير والتأثر وهذا ما أمكن تحديده من المدرس المتدقق للروايتين خاصة مع اعتراف الشرفاوي بهذا^(٣) كما توجد شواهد كثيرة على هذا التأثير الذى كان طبيعيا لأسباب عدة

(أ) استند الشرفاوي كثيرا من تكوينه الفكرى الماكر من النشاط النضالى لا سعى بالانتماء الديمقراطى الذى تكون في ١٩٣٩ وصار محموعة من الإيطاليين داهصين للفاشية^(٤)

(ب) اشتراك الشرفاوي في نشاط لجنة نشر الثقافة الحديثة التى كان مصطفى كامل ميسر من مؤسسيها ،

(أ) القتل و الوحدات

٢ الأرض	فونبارا
١ محي رجال المساحة على ذواجة	محي الفارس يهتو على ذواحه
٢ التوقيع على القاس يكتبه محمود به للحكومة	التوقيع على القاس يكتبه المسؤولون للحكومة
٣ إقصاص ذرة الري	تحويل أخرى
٤ ذهب محمد أفندي إلى المدينة القديمة المسولين ذهب النساء إلى المدينة . مظاهرة احتجاج وإلقاء الروث عليه .	ذهب النساء إلى المدينة القديمة للمسولين ذهب النساء إلى المسولين بالمقارب . مظاهرة إلقاء الروث عليه .
٥ نزاع الرجال بسبب الري .	نزاع الرجال بسبب الري
٦ حديث الشيخ الشاوي عن أن عصيان الملاحين لله قد سبب فيها حذر . والله قادر على أن يحيي الأرض ..	حديث دون أنا كبر وكلامه عن الظاول الشيطان لا حل للقرية سوى الصبر
٧ تواجد عدد كبير من العاطلين بسبب المظاهرات والاضطرابات	تواجد عدد كبير من العاطلين بسبب لالون الهجرة الحديد
٨ محاولة الجيش الشاذ مع الحيوانات (جاء قبل تعرفه بحضرة) محاولة وصفة محاولة الجيش مع طفل (الراوى)	محاولة الجيش الشاذ مع الحيوانات محاولة مارينا محاولة لفريقا الجيش مع بيراردو - الانقصاب
٩ استغلال الزوراء مظاهرة وفدية	استغلال الزوراء (عزائم المتسولين) - معرفة حل مشكلة لأراضي فرنشيس (لوزج الأراضي على القادريين)
١٠ دعى حديد الزراعة مع وجود خبير مسلح تصور (المطاريت) .	استراق سوز لدعى الخصاص بالمقارب مع وجود حارس مسلح تصور (الشيطان)
١١ محي للجانة	وصول القادريين
١٢ ضرب المجاعة لجنل الحكومة (شيخ الحفر) .	ضرب القادريين لجنل الله (توبيلير)
١٣ رفع عبد القادري كالحكومة (وحدة إدارية)	رفع بيراردو لحرية الجيش (وحدة إدارية)
١٤ في السجن فهم رجال القرية أشياء كثيرة من للقائمة مع التجزير	في السجن فهم بيراردو أشياء كثيرة من للقائمة مع الرجل المجهول
١٥ إلقاء القبض على أبو مويلم والرجال بسبب وشاية المملة	القبض على بيراردو وابن الراوى والرجل المجهول لوجود مشورات
١٦ إرسال محمد أفندي بوقيات لصاحب المزارعة	طبع الفلاحين «جريدة للفلاحين» ماذا نفعل ؟



٩ - تماثل خدمة شق الطريق مع «خدمة»
«تحويل أخرى» من ناحية

(أ) الزورة - عصر المدينة (الافاس
المقدم)

(ب) الحذف - خدمة الباث أو المقاول
(ج) الادعاء - خدمة أهالي القرية أو مصلحة
القرية

الزراعية تفتح الباب أمام المدينة
الأرض للقادريين على زراعتها

لا أن تحة نوابي للخدمة في فونبارا على يد المحامي
دون شيركوسترا «صديق الشعب» وهي اتفاق
هذه للمقاول وبها ثلاء للقرية ثم اتفاق أن يعود المياه
كاملة للقرية بعد عشر سحب خمسة لاحتواء عصب
القرية استغلالا لجهل الملاحين . وعدم فهمهم لهذه
الأحاجي التي تذكرنا بالحكايات الشعبية . وهذه
الحيل أو الخدع تدور حول الخدمة الخريبية وهي
محير أخرى

٧ - تماثل عصب لأرض التي أصبح سبب
الزراعية في «أرض» مع عصب «أرضي فونشيو» التي
طمخ القرية في تمكك مدلا من العمل فيها كالحراة
وإذا كان صباغ لأرض بعد «صدا» للملك في رواية
الشرقاوى فإن محاولة الملاحين - في فونبارا - تعد
«مطلعا» إلى الملك

(٢) دور الوحدات الوظيفية

١- في الأرض يبدو انقاص دورة الري وحدة وظيفية حيث أنها أدت إلى

(أ) كتابة رجال الحكومة لأسماء بعض الرجال
(ب) كتابة خريطة أو بمعنى أدق جميع الأختام
ليكتب محمود بيه الخريطة التي كانت مبنية في
خندقه «شق الطريق الزراعي» ثم وضعت في
كوتها وحدة وظيفية فاعلة في حركة الرواية بها
نظير قصه ثلثه هي محور حركة الرواية في
قوتها

٢- في قوتها عملية الإخبار (الإبلاغ) وعملية
الكشف عن طريق اتصال أو أحداث تؤدي إلى توتر
جديد مثل

- عودة رجل بابا ريسو للقرية — أخبار بتحويل
بهرى .
- حضور سكاربوني لمصلحة الصرا — أخبار بالثورة
في سولوا
- هي محصل المدينة — أخبار بالأوامر الجديدة
حظر التجول — منع المناقشة في المدينة .
- كشف لكتابة المفارص بغير تقارير ضد أمالي
قوتها
- دهاب النساء إلى المدينة — كشف أمر
الانفاس

- دهاب الفلاحين لرؤية افتتاح البهرى الجديد —
كشف أمر الانفاس — إلقاء للمقاول و — للقرية
أما في الأرض فالإبلاغ أو الكشف في الغالب يتم
قولا عن طريق حديث البعض ويؤدي إلى
حديث تنافله القرية مثل :

- لقاء عبد الهادي مع رجال المساحة الفول
- إلقاء انقاص الدورة — القرية تتحدث عما فعله
عبد الهادي مع رجال المساحة
- القرية تتحدث — الفلاحين كتابة اسم عبد الهادي
وابو مويلم — القرية تتحدث
- الشيخ الشاوي — القويود مقتل خصرة وانهم
عنواي — القرية تتحدث
- قادم من المركز — القول الإخراج عن
الرجال — القرية تتحدث
- شيخ البلد في البهرى — القول عن الحاجة —
القرية تتحدث
- القرية تتحدث — القويود ضرب الشاويش
عبد الله للمأمور — القرية تتحدث

٣- إن تسلسل الوحدات الوظيفية في قوتها
بمثل خطا تتصاعد فيه مواقف السلطة كما تتصاعد فيه
حركة الجاهل ويبلور وعيا شبا ضيق يبعث عند
الشرقاوي مثل هذا التسلسل دائره يعرغها كثيرا من
أي مصور حقيقة لوحدها فيها . فطعن الحسكان
بمواقفه صمغيه من شيخ الحمر بل بإيعاز منه وومي

حفيد الزراعية كان باحاث مع عبد الحادي الحمر على
تصبح النوم

كما يسمى إليها كثيرا تعليقات الشرقاوي العربية
والفاخرة وهي أمر من أمر

١- وظلت القرية تتحدث النساء
يحدثن عما فعله عبد الهادي مع رجال
المساحة ما حدث عند الري ضرب
الشاويش عبد الله لشيخ الحمر روى حفيد
الزراعية ما حدث من الشاويش عبد الله عبد
المأمور إلخ

٢- أو كان الفلاحون يعرفون ذلك كله
يعرفون أن العمدة دليل محمود بيه وأن محمود
بيه وأن حزب الشعب ويرغم تناقص هذه
التعليقات الواضح مع للواقف التي يحاول الشرقاوي
أن يرميها فهو يقول «ونأدي كثير من الجاهلين...»
وأدعاهم أن يتحدث الشيخ يوسف ومحمد أبو مويلم
عن العمدة بهذا الأسلوب (٣) . هذا في حين أنه لم
يحدث هنا بغير هذه النظرة إلى محمود بيه والبلد
وحزب الشعب (٤) . إلخ... ويصبح غريبا أن يعرف
الفلاحون هذا ثم يطمعون استخدامهم على أوراق
بعضه حسب طلب العمدة... كخريطة بمطاليم
سيكتب محمود بيه !

٣- إن للفلاحين التفكير الذي تمكنه تلك
الوحدات الوظيفية في الأرض — على عكس ما
يذهب الكثيرون — لا يكشف سوى عملية تفرع صوبه
راد من الجيوب بضمها أن الشرقاوي جعلها موقوفة بأن
حزب الشعب هو الحاكم ، كأن المصنع المطبق يمكن
أن ينتج حكا لا طيعا ، وكأن حزب الولد — أبا
كانت عميراته وسماته كجنية رطبة — يمكن أن يفتي
على استغلال الفلاحين . بينا عند سولوا لا يرتبط
الصراع المطبق بوجود سلطة معينة — رغم الاتفاق مع
الأرض في رمنية الرواية في فترة حكم ديكتاتوري —
وإنما يرتبط في الأصل بوجود نظم .. بوجود
استغلال طبع لم يبدأ منذ تحويل البهرى ، بل كان
تحويل البهرى فضلا من حصوله الملاحقة

(ج) دور الوحدات الأخرى في حركة الرواية

ستطرح أيضا تحليل ملاحظتنا في عدة نقاط

١- أن ثمة حركة غير رتيبة في الأرض تمثل تسخلا
من الترف بطلخص في جانبين

(أ) أول الرواية لا علاقة له بإطلاقا بحركة
القرية .. بل تبدو قصه حسب عبد الهادي توصيفة
معروفة عن حركة القرية تماما لا يربطها بها سوى أنها
علاقة حسب ، ولابد أن يكون في الرواية علاقة
حسب . ١

والشرقاوي بين ثنائ الرواية سوسل مع عبد
الهادي ثم بعد صفحة أو صفحتين بل أكثر حين
يأتي بمجلته النقدية «غير أنه في تلك الأيام كانت
القرية لا تستطيع أن تفكر في شيء غير الله الذي معه
الحكومة» غير أن عبد الهادي لم يكر قلبه فربما
كما إلخ

(ب) محاولة مد حركة القرية من أجل الأرض
ليبدو حركة من أجل الدستور والوحد ويصبح طيعا
بذلك أن يتدخل الشرقاوي بحسب مقتضى يربها بان
الشعب يعرف هذا كله . وبحث في أحداث الرواية
فلا يجد ما يدل على مثل هذه المعرفة . بل يجد ما يدل
على نقيضها... وكان طيعا ، إذن ، أن تصبح
شخصيات كشخصية الهامي وطييب البون مجرد متابر
وفدية

٢- يحمل الشرقاوي كثيرا من الأحداث
والمواقف أكثر مما يحتمل ، كأن هذه هي الثورة وترديد
المقري لأية «وانظر إلى حماره» مثل واحد وبسيط .

٣- عند سولوا نجد أن الوحدات غير الوظيفية
لا تفت ثابته ولا تمثل تكرارا وإنما يسهم بوصرح في
بلورة صراع القرية كلها ، بل تبدو كل جزئية قادرة
على استكمال الصورة ، بمعنى استكمال التلويح
والسلسل في الحركة ، وبالتالي لا تبدو علاقه الحب
بين بيردادو وألفيرا مفصلة عن نوازع الشخصية وعن
حركة الواقع بل تمثل كل وحدة خطوة تركية

٤- ليس ثمة وعي مسبق يريد سولوا عرضه .
بل إن أهل القرية لا يعرفون من يحكمهم... يظنون أن
الملك مارال موجودا... لا يعرفون الأحزاب ولا
السنابر ولا القوانين

٢- فراكيم الوعي

عندما نحوض الجاهل صراعه من أجل النزاع
حقوقها تمنح أول صفحات التجربة الثورية فمراحل
الصراع تدعم هذه التجربة وتغذيها وتجعلها قادرة على
الاستمرار... من هنا يأتي ما سميه «فراكيم الوعي»
فالجاهل من خلال تجربتها الذاتية — لا من خلال
للشعبي — محمد من هو عسرها وكيف توجهه

ولأن الشرقاوي يطرح وعيا مسبقا ثابا لأشخاصه
فإنه يجرّد الشخصيات إلى حد ما من البهرى ليرد أو
تطية الشخصية كما يجرّد الأحداث من دلالتها

(أ) الخدعة

وتمثل في تلك الخريطة التي يكتبها محمود بيه
باسم القرية لطلب شق طريق ردمي وسوسو
مستولية القرية في خداع نفسها ، إذ يرى الشرقاوي
أن لحوة القرية للعمدة ومحمود بيه قد تم ، رغم

١- حديث عبد الهادي «وحياتك لا حوزة د



من يوم الوزارة دي عاجت . ونشبهت تحت معدن هو
وحال الباشا . يا جديع دي الحكومة حكومتهم
والكلية كلهم . والباشا في حزب الشعب اللي
ماسك البر وخارجه بولعة .^(١)

٢ - معرفة أن من سيأخذ الماء هو الباشا لري
أرضه الجديدة التي اشترها .^(٢)

٣ - معرفة الملاحين رغبة الباشا في شن طريق
يوصل إلى مصر . ومنذ جاءت حكومة حزب
الشعب أصبح الباشا ثانيا . وهم يعرفون بتجاربه أن
حكومات التي تقبل تعتمد في الانتخابات على
رجال المركز وأصوات الموقر والثاني وتفضل عمدة
من قرية أو شيخ خضراء من أخرى ، وتفضل مشرعا
ومعبرا من هناك . هذه الحكومات هي التي سمح
الباشا كل ما يريد .^(٣)

٤ - محمود به منذ جاءت الحكومة الجديدة
بصرب الملاحين بالكف والرجل ويرسل من لا يرويه
من أهل القرى المحاورة إلى مركز يسوق العدا
كان الملاحون يعرفون هذا ويعرفون أيضا أن الباشا قد
شرح به بناء قصره الكبير وبدأوا يتوقعون منه انه
هذا الباشا إلى حزب الشعب أن يشق الطريق الزراعي
الذي يريد وأن يترع لأجل هذا الطريق ما بق له
من الأرض . الأرض التي هي حده كل الأوس
واليه وكل القدي .^(٤)

٥ - الملاحون يعرفون أنه لا يمكن أن يسمى
محمود بك في إلقاء قرار الخدمة التي صدر لفائدة
أرض الباشا . والملاحون يعرفون أن العمدة هو رجل
محمود به وحزب الشعب .^(٥)

أما في في هوننا ، الخليفة كل الخشية من صراف
جديعه . بدأ وصموا أصابعهم على الاتهام الذي
مقدمه بلبو عندما أكد له أن الأمر أن يكلفهم
صربية جديدة . ليس ثمة وهي صير . فرحم
لوصول الخلافة التي عاشوها وعانوها من
لاستغلال الطب لم يكن في صورهم صدق ما جرى
أما أصيهم ، ظنوا أن في الأمر مخدمة من أهل المدينة
للسحرية منهم كما فعلوا من

وعندما ذهب النساء يتأوسن دوى تشركوشترا
خداهم ثاب في الاتحاق على نفسه المياه . وعندما
سبى العمل في أخرى الخلد وتوزر القرية محذون
الأهل بأن هذا الوضع طارئ ولما يقوم إلا لدة عشر
حقب خسة .^(٦)

١ - العمل ورد العمل

- الوحدة الوطنية لبلدية

- في فوجارا

- الاحتياج في أضياف (سب ممكنه نصي سهل فوسير .

= التنازل ولأمر حتى عد يبرارد

نزيه زيادة الفلاحين
مثل علاحي فوجارا
لبو
(حيا الحقة)

= الأرض للأعيان القاد من غير راعي
لا حداث السور المقام حروب
أصغر لمرعي حتى استنوز عيب القاد

في الأرض

= الأمل والترب (يشتمون التوفيق محمد مدي
في مصره يشتمون من مديون)

١ - عريضة محمود به
بريب زيادة الفلاحين
اخت الفلاحون محمود به
تتمه في حد الأمر

= مشروع الطريق الزراعي لأرض الباشا
الفاء حديد الزراعة في التربة

- الوحدات الوطنية

- في فوجارا

دعاء النساء يجب يارب
عمر العاشق
ببب حديد شجرة
انتفاء العمل في حمر أخرى
لمائة حدي + رجال الباشا
نوة في سولونا
جميع الفلاحين
الحاحهم على يبراردو بالمد
مقتل يبراردو
مادا عمل (ما العمل) حريضة للملاحين

- في الأرض

دعاه محمد أفندي إلى محمود به

١ - ترحيل أبو سويلد والرجال إلى المركز
محمود النساء على العمدة
مظاهرة وقدي
نظمهم في صفوف كمنشقين
لنو

للمأمور
أخيه أخيه
دعية خلاص

مشروع شق الطريق لمرعي

لموت العمدة

دعاء النساء

٢ - صيرت الفصول محمد أبو سويلد وأخذه
للرجال

دمعة ندم فوت من عين الفصول

٣ - حمر الرجال

برقة محمد أفندي لصاحب المعاصرة

فهرت القديا وقلمت الحكومة

وعلى وجه الخصوص محمد أبو سويلم والشيخ يوسف وعبد
أحمد والشيخ حسنة من خلال تلك الأحاديث
قطب أما الشيخ الشاوي فقدم الراوي من خلال
استرجاع لعبة العروسة والعريس والتي بها مع
وصفه ورؤيه الشيخ الشاوي ما كذلك شخصية
طبيب الميول الذي كان يتحدث إلى أبيه كلما ذهب
إليه - من السنسور والانتخابات والأرمه وماذا يصنع
وتخبر

بذلك يقدم راوي في هذه القصص الخو
بسي انداء من خلال
رعي الراوي 'أعرف من حديث حوى
نكح ومن الخرائط أن رجلا اسمه صدى' "

(ب) دعي أحمد القرية ووصفي زملائ
يروون في أشياء عن الدستور وشعرت بهم في
القرية يعرفون عن الدستور أصناف "

(ج) الأحاديث التي تدور بين أبيه وطبيب
الميول

قدم الشراوى لنا في هذه الفصول الثلاثة ذلك
الحزب السياسي العام - حسا تصور - في المدينة أو
القرية من خلال ملاحظات طفل ، وقدم شخصياته
الأساسية كذلك ، بل قدم موقعها على خريطة الراوي
وخريطة القرية وعلاقاتها ، وكانت أداة الراوي في
حركة كل هذا ما التقطته أدناه ، بل إن معرفته ببعض
الشخصيات التي قدمها مثل وصيفة أو عبد الهادي
سفرة مملوكة قاصرة ، وصيفة ماسية له ورفاقه
الغاة الحيلة ... زوجته في اللعبة ، التي تحاول أن
تعيد اللعبة معه فتكتشف أنه مازال صغيرا جدا ، وأن
مطلعي البحر له ... يا حوبا بلانيه " (1) بها علاقة
بعد الهادي علاقة رجل بطفل يحاول أن يرضيه
لإعزازه لأبيه .

نحن الراوي منذ نهاية الفصل الثالث بعد إخباره
بعد الهادي عما ظنه عن وصيفة عندما لم يحضر بقاءه
مرة ثانية . ومن الفصل الرابع تبدأ حركة الرواية بحزب
رجال الدخلة .

ويعود الراوي مرة ثانية بعد اختفائه رغم أنه كان
لا يزال بالقرية ، فالإحارة الصيفية لم تنته بعد ، وإن
حاول الشراوى تبرير ذلك بأن أباه بعد تأخره بيلة
انتظر وصيفة ولم يحضر أمره ألا يرجع البيت وحده
حوال الصيف " (2)

يعود الراوي أو الكاتب ليحدثنا عن طريقته وعن
تريده والأيام ، وقرية زيب وقرية إبراهيم الكاتب
ويقدم لنا الجانب الآخر من شخصية الشاويش
عبد الله من خلال ما سمعه ... ليسمع أيضا أن «درة»
الشخصية «قد حدثت في دار أبي سويلم» ويتلى مع
عبد الهادي بل يجلس مع الشيخ يوسف وأبي سويلم
والشاويش عبد الله

«أنا السيوة وسوفنا من ذهب» (3)

وعندما نكتشف الخدعة يبدو الجمع في حيرة لا
يعرفون ماذا يصنعون

ثالثا بناء الحكى

«على أية حال إذا كانت اللعبة مستعارة فإن
خريطة سرد أحداث هي - على ما اعتقد - طريقة
خاصة بنا ، أنه في رواية «أما الطريقة التي
تتمسكها من النقطة حتى كنا نجس على خيبة آيات
سك جوي ونحو الملهة وسور الباني الطويلة نصفي
في أحداثنا - على إقناع السور النبوي " (4)

هكذا يشرح سويلم في مقدمة أسلوب القصة .
«أنا السرد في قصته يوجه به دور من
سبح النقص البسيط - وجه إلى جو - خيط
ولون بجانب لون حتى تكتمل «الوردة»

ولعل الأمر ما يبرر أسلوب الحكى في قصة فوجاء
البساطة - حيث لا حيل تكتيكية أو مرور ثلاثة
من «أهل فوجاء» ذهب إلى ست سبلون يبحكون
قصة فوجاء ، وهو ليس أكثر من واحد حدث لقصته .

يناقش المصطفى يعرف العالم قصة هذه القرية ، هو
ينص أو يكتب قصة لكنها قصة حربية يحكيها من
عاشوها الاسترجاع أو الصافي أو الاستطرد لا يبدو
كعبة فيه يفسر كما يبدو نظرا خبيعا في الحكاية
وطبيعة سطورها فن رواية القصة عندما يوضح
نفاصيل سقطت أو يستعيد الماضي ليوضح صورة
الحاضر . وسنحاول هنا استعراض بناء الحكى في
كل من الروايتين من خلال عدة نقاط

(أ) الراوي

(ب) الزمن

(ج) تقديم الشخصيات وسردها

(أ) الراوي

مثلت ثنائية الراوي - الكاتب في رواية الأرض
إطار الحكى في الرواية . وكان الكاتب أو الراوي
الذي يعيش في المدينة ولا يعود إلى قريته إلا كل
إحارة صيف بهم ، بل يعرف الكثير من المظاهرات في
مصر ، وعن حركات الشباب وأحوال - يندفع
الكاتب فيعطيه تلك الرؤية المتجاورة ثم يعود حينما
ليحيا مع بعد عبارات من فيل - وكانوا
يعرفون - «ولم نستطع أن نحب» بل إن
الشراوى نحن عن الراوي تماما بعد أن حذر عن
القام بدوره ، بما لأن هذا الطالب التي حصل على
الاجتلية (وهو الراوي) لا يستطيع أن يقدم تلك
الرؤية المتجاورة . ويوجد الراوي في الفصول الثلاثة
الأولى يقدم شخصيات - وصيفة وعبد الهادي ، من
خلال معرفته بها كملك من خلال سماعه للأحاديث
التي تدور في القرية ، كما يقدم شخصيات خصرة

ح حركة الجمع

كما س - - - - - عبد يرصد الشرقوى حركة
جمع نحو في ارتين

(أ) مرقى في يتدخل تصور من

(ب) مرقى نكوى بعد الصرع السمين من
في ح - - - - - عبد يرصد الشرقوى حركة
جمع نحو في ارتين

بذلك سيج عرف و حبيب هدى في مرقى /
من - لا يبدو - حيرة شريفة التي تسدد
شراوى و حصد - - - - - سويلم والشيخ يوسف
ذلك لأب لم يكتبوا أحدهم إلا بعد خلعهم ، وكان
صرعهم مع السلطة هندا في عهد الحديث من
المصيبة والرقب والانتظار . بل إن القرية سبها تده
عنية عن الصرع ، هو حافلة عجيبانه في أحيانا
يبدو أن ما يشغل القرية هو شجرة الأسد على صدر
عبد الهادي وما فعله برجال الساحة . وما فعله على
الحب

وكما أشهد عبد المحسن بدر فإن الشراوى يقع
في التناقض عندما يجعل شخصياته تسقط ، لأنها
فقدت الأرض . هم أنها تقدمها دما عبا " (5)

أما في رواية «حركة الجمع» بسيطة عموية .
لكن تركم - فريشا ترتدي الفصل ما عندها
وتعلق تلك الهداية على صدرها . وتستعد لتسرع إلى
خديعة لمقابلة السلولين ولديها خيرة في ذلك - ولا
يكن أن تلك النساء عاهرين - مع الإحترام التام
في - كثران القرية في شيء كهذا ، ونجدد القرية
أكثر من مرة ، ونفصب النساء ، وعندما يقتل
برادو وتصبح كل امرأة الإحساس بانتهاك الشرف ،
بسرقة الماء ، بإمكانية الفرد والرفض ... تتحرك
القرية

د - ما العمل

كان بيرادو يرى أنه لا طائفة ترجى من النقش
مع استولى «أشعوا النيران في مدايع لحدود بصرف
يعبد لكم مياهمكم دون مناقشة ، وإذا لم يجمع أشعوا
النيران في عزن الأحشاب ، وإذا لم يجمع حطمو له
مصع الطوب ، وإذا أصر هل عدم الفهم سرقوا له
الفيل في أثناء الليل بينما يصاحج دونا ووراليا " (6)

وكان عبد الهادي يبدو كذلك ميالا لأسلوب
الوجه السخنة لكن بشكل فحش ومنقطع مثل ما
عله مع رجال المسحة ، قطع الحصر . - ليح

كذلك يبدو محمد أبو سويلم ، إلا أن الشراوى
يصور - بعد بصورة مساقصة تماما مع ذلك فأبو
سويلم يفت بظفر - خلاص العريضة يا جدها
وعبد الهادي يبدى طوره الشديد وتمي خصرة

Fontamara Trans. Gwenda
Dav da & Eric Mosbacher Penguin
Books 1942.

والستع أن 'حج' تأثير الشرقاوى ترجمه
مصطفى كامل سيب أو بالترجمة الانجليزية 'وكتبه
لعدة نساء

أولا الفترة الزمنية . فترجمة مصطفى كامل
سب كانت الترجمة الأولى لـ 'فونامارا'
والتي ذكرها الشرقاوى العكس
وهي - كما ذكرنا - فترة كان فيها
الشرقاوى قريبا من طينة بشر الثقافة
الحديثة . وكان فيها النشاط المعادى
للعاشية في مصر بارزا بل مسوحا به
ومن الملاحظ أن الترجمتين متطابقتان
باستثناء حذف مصطفى كامل سيب
للمقدمة

ثانيا قصة بينو جويو أو بطل بورتوفا موجودا
في ترجمة مصطفى كامل سيب ،
والترجمة الانجليزية ، وهو شخصية يبدو
قريبة من شخصية شعبان في 'الأرض' ،
كما سوضح بعد ذلك

(ب) الزمن

١ - زمن الحكى وزمن الحدث

زمن الحكى في الروايتين كال زمن الحدث ،
فالشرقاوى يقدم حياة النساء والرجال والأطفال الذين
عرفهم في قرينته عند عشرين عاما (١٩١١) . وسيلوى
يقدم رواية ثلاثة من أبطال فونامارا للأحداث التي
عاشها القرية عند ما يعرف من عام حتى أيام قليلة
سابقة على دحاييم للكتاب وحكايم لما حدث .

لذا كان من الطبيعي في الروايتين أن يسود

(أ) استخدام الفعل الماضي وباستثناء بعض
جمل الشرقاوى من وهي القرية ، الفلاحون
يعرفون ، وباستثناء حديث الكاتبين عن علاقته
الفلاح بأرضه (١٩١١) ، يسود الفعل الماضي سبدا شبه
تامة

(ب) سبادة السرد في الروتين وإن كان الوصف
عند الشرقاوى هو أسلوب تقديم الشخصية واستخدام
فيه الفعل المضارع أحيانا . ويوضح في سرد
- ربح الشخصية ووصف حبيب كما سردى ذلك - أن
سردى هو صمد في مقدم الشخصيات لا من خلال
سردنا على حياة الشخصية وأفعالها والأحداث التي
وقعت . بل ، أنه في بعض المقاطع الوصفية
لشخصياته يستعمل الفعل الماضي مثلا نصف الفلاح

، بها كانت لطيفة وبقية متوسطة الحجم ، حدة
الوجه عذبة . لم يسمي أحد من نصحات بصوت
عالي (١٩١١)

شخصيات الرواية نفسها عاش القصة بل شارك
فيها . ليس متعرجا كرواوى الشرقاوى . بل على
العكس نجد الرجل يشارك في كل الأحداث مما فيها
طبع الحريفة وورعها . إلا أنه شارك بمرادو
رحلته إلى روما كما شاركه سجنه والنحطات القاسية
قبل مقتله وشاركت الزوجة في أحداث سمر النساء
إلى المدينة وحتى الفاشستواغتصاب النساء

وللملاحظ أن سيلوى يحج بتوزيع الحكى على
الرواية الثلاثة في استقصاء كل ما حدث وما جرى ،
كذلك في إصغاء ذلك الإحساس بالحياة في كل
أجزاء قصته . فالزوى لم يصف أبدا تحليلاته للأحداث
بل توقف عند رؤية الشخصيات لما كان أن رؤيته
للأحداث ومبرته بالشخصيات لم يعتمد على الوصف
بل اعتمدت على أمثال تلك الشخصية في الأحداث
التي وقعت لها باستثناء حديثه عن مسألة الإملاق أو
غزل صفار الملاك إلى صمدتين وحديثه عن الأحداث
المهولة حيث كل شيء يتم باسم القانون (١٩١١) ، وباسم
الملاحين

وقد جمع سيلوى إلى حد كبير في الأجزاء التي
روىها الزوجة في أن يقدم لنا الأحداث من منظور
امرأة بسيطة . 'أنا' تلوف النساء ، وماذا يفعل في
مثل هذه المواقف . ارتفعت الشمس إلى كبد السماء
وحجرت في شراع في السج بعد رحلت الصغراء القرية
كلها . وأحدثت كسوة تتأكل الحبر من حارة
لأخرى . حتى أولئك اللواتي كثر يملن ما يحدث
بالقول ، أتلون بكرور تزدبد مطوماتن المرة تلو المرة
لكل من يمر أمام يوس ومع هذا لم تستطع أي من
من مكابا وعلى ذلك تطورت مارييتا بالذهاب
لأبنا تعرف كيف تتحدث مع الشولاب وعذرت مارييتا
على امرأة أخرى تزلزلها أثناء الرحلة . اعتقد أنه من
الأفضل عدم ذكر اسمها لأنها كانت تعاني من الحمل
هي الأخرى علما بأنه مضى على زوجها عشر سنوات
في أمريكا . وكان من الصعب أن يتصور الإنسان أنه
استطاع أن يحقق مثل هذه النتيجة من مثل هذا المكان
الهميد وهل تسمح بأن تمثل فونامارا في أمريكا هذا .
بعض القرية بأسرها ، أرتاد عما مع امبرامى التام
عائزتان قلت هذا لزوجة روما وأنا في حاية
الانفعال (١٩١١)

وقد راجعت أعمال الحكى في فونامارا في ثلاث
ترجمات عربية وترجمه الانجليزية في نسخة نشرت
للجيش الانجليزية في مصر . وعدد الترجمات هي

١ - فونامارا ، تعريب الأستاذ مصطفى كامل
سب - لا تأريخ للطبعة - لا دار للنشر - المقدمة
مؤرخة في أكتوبر ١٩٤١

٢ - فونامارا ، ترجمة كامل صلب - ١٩٦٧ -
سلسلة الأنثى كتاب

٣ - فونامارا ، ترجمة حسنى الشاعوى ١٩٩٣ -
دار نطليعة



في الفصل الحادى والعشرين ينقل الراوى لنا
ما سمعه فهو لم يكن بالقرية ذلك اليوم . إذ كان في
عاصمة لإقليم بل في اليوم التالي أيضا كان عند طبيب
الميون مع أبيه وبنايش الراوى في هذا الفصل وفي
فصل التالى والعشرين (الأخير) مشادة للشيخ
يوسف وعنوان عهد الحادى بسبب تغير الشيخ
يوسف لموقفه ورضاه بالرقى الذى جاءه من البيع
بماز الزمنية . ومحاولة أبي سويلم جمع القطر ،
وعندما عهد الحادى والرجال مع مقالول الأفكار وحتى
الوصول والحدود الثلاثة .. والقبض على الرجال
وحبسهم في حجرية التليود .. وقبل سفره يعلم من
عم كساب عكته قبناه ما كينة طمحين بالمشاركة مع
محمد أبو سويلم والزواج من وصيفة

والحقبة أن الراوى لم يستطع أن يفهم في تلك
الوصول إلى رواها كيف استطاع أن يحيط بكل ما
حدث بل إنه الكاتب نفسه قد تجاوز رواية
لأحداث وتدخل كثيرا في التعليق عليها بل في كشف
ما خفى منها ، فالكشاف حقيقة دور شعبان لم يتم من
خلال مواجهة الشيخ حسونة ومحمد أبو سويلم بل
قدمها الكاتب في بداية الفصل الثامن عشر بل قبل
هذا الدور وطيفته

في فونامارا لا نجد مثل هذه الثنائية الراوى -
الكاتب . فالكاتب لم يظهر سوى في مقدمة الرواية
وهو أيضا يمشى في الخفية ، يسمح لنفسه تلك
الأحداث التي حارب في فونامارا بروى الأحداث
رجل وروحته وسببا بعد أن اكتملت وانتهت عجايبها
في عتبة هرب من القرية . وقد مثل تراوح الحكى بين
الثلاثة استقصاء لما حدث أكثر من كتمه تويمنا فشا
فدما كانت نمة جملة قولوه وسيجبرك روحى أو
سلفى عكته روحى .. الراوى هنا إحدى

(٢) التسلسل الزمني (الأرض)			
المساحة الزمنية	طبيعة الزمن	الزمن	الفصل
غير محددة - لم يكن ينفى اوان أسرع حتى عرفت أشياء كثيرة ودات يوم	استرجاع - حاضر	العودة إلى القرية و إجازة الصيف	الفصل الأول
محددة (نفس الليلة)	حاضر	نفس ليلة الفرح	الفصل الثاني
محددة (نفس اليوم)	حاضر	تلك الليلة - الصباح لثلاث	الفصل الثالث
محددة (نفس الليلة)	حاضر - استرجاعي	تال مباشرة - تلك الليلة	الفصل الرابع
محددة (نفس الليلة)	(خلوات)	تلك الليلة - الصباح الثاني	الفصل الخامس
محددة (نفس اليوم)	حاضر	بعد أسرع	الفصل السادس
غير محددة (وذاث ليلة ..)	حاضر	غير محدد	الفصل السابع
غير محددة (وذاث مساء ..)	حاضر	غير محدد	الفصل الثامن
محددة (ليلة واليوم التالي)	حاضر	في الصباح الثاني مع شروق الشمس	الفصل التاسع
محددة (حتى عصر نفس اليوم)	حاضر	نفس اليوم عصرا	الفصل العاشر
محددة (أربعة أيام)	حاضر	المحور التالي	الفصل الحادي عشر
محددة (نفس اليوم)	حاضر	غير محدد - واضح أنه تلك	الفصل الثاني عشر
محددة (نفس اليوم)	حاضر واسترجاعي	(أبو سويلم - محمد أحمد)	الفصل الثالث عشر
محددة (نفس اليوم)	حاضر	بعد يومين	الفصل الرابع عشر
محددة (يومين)	استرجاعي	الصباح التالي	الفصل الخامس عشر
محددة (نفس اليوم)	(الشيخ حسونة)		الفصل السادس عشر
غير محددة (يومين يوم وآخر)	(الشيخ يوسف)	غير محدد	الفصل السابع عشر
غير محددة (يوما بعد يوم)	غير محدد	غير محدد	الفصل الثامن عشر
غير محددة	حاضر - استرجاعي	غير محدد	الفصل التاسع عشر
غير محددة	(الرجال المحجورون)	غير محدد	الفصل العشرون
غير محددة	حاضر - استرجاعي	تال مباشرة	الفصل الحادي والعشرون
غير محددة	(ذكريات ١٩١٩)	غير محدد	الفصل الثاني والعشرون
غير محددة (ذات يوم .. ومثلت الأيام)	حاضر	تال مباشرة	الفصل الثالث والعشرون
غير محددة (ذات صباح)	حاضر - استرجاعي	ثم أقبل الحريف على قرى	الفصل الرابع والعشرون
غير محددة	حاضر - استرجاعي	الصباح التالي	الفصل الخامس والعشرون
محددة (يوم)	(كتاب)	تال مباشرة	الفصل السادس والعشرون
محددة يوم	حاضر		فوتبارا
محددة يوم	استرجاعي (ممكن)	اليوم الأول من يوم	الفصل الأول
غير محددة	استرجاعي (ممكن)	من تمام ظاهري	الفصل الثاني
غير محددة	استرجاعي (ممكن)	الصباح الثاني عند الفجر	الفصل الثالث
غير محددة بين البنا والبعاب	استرجاعي (ممكن)	خلال الأيام القليلة التالية	الفصل الرابع
إلى القزير (صبيحة يوم)	استرجاعي (ممكن)	أولاً يومين	الفصل الخامس
محددة يوم	استرجاعي (ممكن)	غير محدد	الفصل السادس
غير محددة صبيحة يوم أحد	استرجاعي (ممكن)	صباح يوم التالي	الفصل السابع
غير محددة	استرجاعي (ممكن)	غير محدد	الفصل الثامن
غير محددة (في أحد الأيام)	استرجاعي (ممكن)	صبيحة اليوم التالي	الفصل التاسع
في إحدى الليالي	استرجاعي (ممكن)	تال مباشرة	الفصل العاشر
غير محددة (في إحدى الليالي)	استرجاعي (ممكن)	غير محدد (وصول الابن)	الفصل الحادي عشر
محددة (يوما)	استرجاعي (ممكن)		الفصل الثاني عشر

يستطيع أن يحضر من ذلك إلى

١ - رغم أن الكاتب أو الراوي يسترجع أحداثاً وقعت في قريته ، فإن دس الأحداث يختلف في الروايتين ويبين يستحضر الشرفاوى الزمن ، أى محله حاضراً ، يقتصر الاسترجاع على ذكريات شخصياته في حوزها ، أو في ممولوج مع نفسها .

الاسترجاع

- استرجاع الراوى لما حدث بينه وبين وصيه (مولودج)

- استرجاع علوان أيام خدمته القديمة في حربة محمود به (حور مع عبد الهادى)

- استرجاع محمد أفندى لقاته مع محمود به . وأمر العريضة (حور مع الشيخ حسونة) .

- استرجاع الشيخ يوسف كذا كريات ، وقد امتلأ أعمامه هذا الطريق (مولودج) ذات يوم بالرجال .

- استرجاع الشيخ حسونة وأنى سويلم لذكريات ثورة ١٩١٩ (مولودج)

يضاف إلى ذلك ، الاسترجاعات ، التى عهد إليها الكاتب في تقديم كثير من شخصياته في الرواية وكانت تلك ، الاسترجاعات ، في رواية الشرفاوى تعتمد على الزمن الماضى التام أو الماضى المستمر ، بيا محمد السرد - أو الحكى على الزمن الماضى البسيط بدو تتابع فيه الأحداث . بحيث تستطيع تقديم صورة لما حدث أو يجعل ما حدث حادثاً . كما كان الوصف يتابعه بهذه حاضراً روائياً

١ في الممر كانت الشمس غارلت مخممة وراء أفق الشرق ، وضبابها يملأ العالم بالنور . وارتفع صوب الشرق الشاوى من حل متدنة للمسجد ، مبهجا حربنا مثاباً . والحقول كانت الأعواد نصيرة المصرفة تتأبل متفلة عبات التلى والأسماء برطبة بسرى خفيفة لينة مفعمة بمطر الحقول . كان الفصاء ما كنا يدها ، والسما والهر والاشجار وكل شئ يبدو وكأنها هو حديد تراه العين لأول مرة . (٢٧١)

أما في فوندار هذا حديث سبور في كل لحظة من الرواية عن ربه ما حدث بكل تفاصيله تتابع أحداثه واعتمد أساساً على الزمن الماضى التام . ويكرر استخدام الفعل « كان » بشكل ملحوظ وكذلك صيغة « كان » ، والإلحاح على متابعة الحاضر .

وعلى الرغم من هذا أستطيع أن أقول لك الآن ، ب معرف الساء ، وماذا يعنى في مثل هذه التوافق قد يكون من العاء أن أصبح الوصف للأشياء عيبك هذه . وفعلة على حين حدث أم أم أم أم هذا بكثير مما بعد . وإسك ما حدث . (٢٧٢)

هذا ، بالإضافة إلى نقل الرواية ، من الرجل إلى زوجته . به الذى يبدأ بجمل مثل : « وسففى

عليك روجى » « وما حدث حد ذلك فروجى يستعيج أن يقصه عليك »

هذا الزمن الاسترجاعى الذى لم يحاول سلوى تعبيره قريب من طبيعة الزمن في الحكاية الشعبية ، حيث يظل إطار الرواية أساساً هاما في القصة نفسها ، وحيث تعود طبيعة الرواية أو القصة على مراقبة الناس باعتباره عامة وأسلوا في دمت الوقت

وغير هذا نجد أن كثيراً من « الاسترجاعات » أو العودة إلى الزمان تألى في الرواية لازمة من لوازم القصة في الاستمراد . والشعب أو في الاستدراك . وهي لازمة من لوازم العصر الشعاعى . مثل

- قصة محمد المدينة وعاولان محصيل
قيمة استهلاك الكهرباء
نجاحه الملاحى وعدم فدايه على
التفاهى مع أهل المدن .
(سوق الشاي الأولى في الأرجنتين)

- استرجاع ميكيل روميا للعالم الذى رآه روميا
استرجاع كهرتة أهل المدينة

(الكهر التبادى ان القدة)
استرجاع حياء مذول مند وصل
استرجاع حياء دور . كما روميا

ووجه
استرجاع العلاقة مع دون نتجكو
سر والاشجاعات

استرجاع بلد بصير
استرجاع بيراد
استرجاع ميبو حور حير لعممة

حياته
استرجاع قصة حياء بعددس
حيو بس

استرجاع حيرة الملاحين مع
الصحف

وهما عدا ما قصه روميا عن حلمه وحكائه بسو
حور حيو لقصة حياته تدر كل هذه الاسترجاعات

كشاة استمراد من الراوى . إما لتقديم شخصيته أو ناد . أو كشكل من أشكال التصير . أو إلقاء الضوء على حدث أو على علاقة

٢ - عمة قمرات رمية بين الفصول في كل الروايتين إذ بدأ الفصل الخامس عند الشرفاوى بعد أسبوع وبدا الفصل الثالث عشر بعد يومين . بل إذ الكاتب يفرق فقرة بعدة دور أو عبرة أو ملخص ما ما حدثت فيها . فالفصل العشرون يبدأ هكذا : « ثم أقبل الخريف على مري »

أما سلوى يبدأ الفصل الأول عنده في اليوم

الأول من يونيو ، والفصل الرابع في أواخر يونيو ، والمساحة الزمنية التى تستغرقها الفصل الأول والثاني محددة (يوم في كليهما)

أما في الفصل الثالث والمساحة الزمنية غير محددة ، وتبدو المصوول الخامس والسابع والعاشر بمثابة فقرات زمنية لا تعرف لها تحديد ، لعدم تحديد الكاتب لزمن الفصل

٣ - أما المساحة الزمنية بين استغرقها كل فصل . وبالتالي التى يستغرقها قصص الحدث . في الأرض . هي غير متناسبة . إذ تبدو مساحة الزمنية للفصول المزدوجة بالأحداث غير محددة (الفصل السابع ، والخاص عشر ، السابع عشر ، التاسع عشر . العشرون والعادى والعشرون)

ويعد الشرفاوى مصولا لأحداث أو مصولا يدور محورها حول حدث واحد . وملؤها الكاتب بأحداث القرية أو بحرفة القرية أو بخواطر وبدعيات إحدى شخصياته . (الفصل الثاني - الرابع - الخامس - التاسع - العاشر - الثاني عشر)

ولا تبدو المساحة الزمنية التى يعطيها الشرفاوى للأحداث متناسبة مع أهميتها . أو ربما ، ربما اقتضتها مسألة نشر الكتاب كمصوول سلسلة . إذ إن سرعة الفصل مختلفة كما في بقى الشرفاوى . وشى فتراته الزمنية داخل الفصول ما يعبر عن مديعة الأحداث أو التسلسل الزمني . بل شى ما يعبر عن خلق أحداث (الفقرات الزمنية في الفصل السادس - الفصل الثامن ، السادس عشر ، التاسع عشر)

أما في فوندار فإن المساحة الزمنية التى يستغرقها كل فصل محددة . هما هذا المصوول الثالث والسادس والثامن والتاسع . وتتابع هذه الفصول لأنهم حركة القرية أو حركة الأحداث ويبدو الفصل الثالث يوجه خلاص دور أحداث حاسمة أو جوهرية إذ إن وظيفته تقديم

- الجور العام ورد الفعل السلبى للقرية
- حياء بيرادو ميرلا للمساوية وعيدينه

أما الفصل السادس فرغم أنه يقدم حدثاً هاماً . وهو الانتهاء من حجر الهوى الحديد . لكنه يبدو . في جزء كبير . منه كشفا عن واقع العلاج ، وصيغة التماسك والإملاتى . وهو . عند الملاك إلى معدمين ويبدو مدحج امكا الكاتب لأبدى بوجوه و الدعاية كيرا عه . وعمل هذا الفصل كذلك الخدعة الجديدة (وبعد عشر حقب حياء بهور ما كله للصوتيات) . وتعتمد كلتا الخدعتين على التلاعب بالكلمات العمصة . أما الفصل الثامن فيمثل حطة وحياة بيرادو الأس في روما شفا عن عمل وعمل الفصل التاسع بحرية السجى . ولعن عده عديد المساحة الزمنية في هذين الفصلين أمر فرصة

لضرورة الفنية والجزء المسمى لأحداثها. أي أننا نستطيع القول إن المساحة الزمنية التي يعطيها سيونوف لفصوله، وذلك لأحداث روايته، تبدو متناسبة بن أحجامها تبدو متناسبة بشكل هندسي دقيق.

وبمعد المساحة الزمنية التي يعدها للفصول على أهمية الحدث كي يعتمد على أهمية الشخصية، بالإضافة إلى أن سرعة المعنى ترتبط بطبيعة الحدث. فنجربة الحياة في دوما وخروج والبحث عن العمل وتجربة السجن تجربة حادة بالخرافات الصغيرة التي قد لا تكون فاعلة في تطور الأحداث لكنها جوهرية في تتبع عيشه الشخصية ومعادها فيسوي نجح (باعتقاده) الفصل السادس) في أن يخلق أحداثه وشخصياته ويصحب فوق خريطة الزمن مثلما يسج التول البدوي حيط خمر عيط. ومثلما يضع الرسام لونا في جوار غيره حتى تكشف الصورة في النهاية.

(ح) تقديم الشخصية وسائرهما

بكل كتاب كبير يشق في أماله تسلسلا معينا للأشخاص. ولا يميز هذا التسلسل أو الترتيب المحتوي لأجناحي وهرة الكاتب للعالم فحسب، بل يمثل الوسيلة الجوهرية في توزيع الأشخاص من المركز إلى الأطراف وبالعكس، وبالتالي يمثل الوسيلة الجوهرية في التأليف^(١).

وتشارك الروائيون في اختيار البطل. وهذا الجاهل الوصية يقوم على خلق بشر عاديين في ظروف عادية. فقد حاول كلا الكاتبين خلق مجموعة من الشخصيات الروائية لها مواقع متقاربة على خريطة الرواية. سواء من حيث الاهتمام أو من حيث وهي الشخصية.

لكن هل معنى هذا أن كلا الكاتبين قد نجح في الشخصية الإنسانية. وهي المثلج الأساسي في الرواية كنوع أدبي. وفي الرواية الواقعية بالتحديد كما يذهب كثير من النقاد. هل معنى هذا - أيها - اختلاف كلا الكاتبين في خلق النموذج. وهو أساس الواقعية من وجهة نظر لوكاتش وكثيرين غيره^(٢).

هذا ما سنحاول أن نراه مبركين في خلق النموذج لا يتأني فقط من خلال وصف شخصية ما وإنما من خلال الأحداث باعتبارها مفتاح لكل التواريخ والتفاصيل والتدليلات بين الشخصية والواقع.

١ - تقديم الشخصية وبنائها

قدم الشرفاوي حاية شخصياته ونشأ إليها في الفصل الأول. شخصية عبد الحادي بنصر في تذكر الراوي «اللمبة عروسه وعريس» عندما استدعا الشيخ الشاوي ليزي ما يعمل هؤلاء الأعماس. وسير فيلا من خلال أحداث الأطفال عن عبد حادي وقوله.

ووصيفة كذلك يقدمها الكاتب من خلال أحداث القرية فقد أصبحت كالشهد يتحدث بلغة أهل البندر، لا تستجيب لمحاولة حلواني الصوف إليها بل ردها بنصف صبيح حديث القرية ثم رآها الراوي وأطول الفتيات قامه. كانت ناصحة النحر، ممتلئة ولسعة اليد، ذات يدين مناسكين. وعرف محمد أبو مويل من طريق أحداث القرية بل أحداث الأطفال، فقد حصل من وجعته بسبب السمو. فالقرية قاصص الانتعاشات التي أجراها صدق ودخل فيها حرب الشعب. ولم يذهب رجل إلى الصناديق ليحضر صوته، وطلب للأدوم من أبي مويل أن يهوى الرجال إلى صندوق الانتعاشات ولكنه رفض. وراهم يعمرون أصوات اللوق فتشاجر ويشتل أبو مويل نفسه في صف الفدان الذي يملكه. فبعد فصل الرجل من مشيخة الخمر لم يعد الخمر يباع له. بل إسم يقولون، في القرية، إن محمد أبو مويل لا يستطيع شراء جلاب لسود لوصيفة هي الوحيدة التي خرج بجلاب ملون.

والشيخ حيوه - أيضا من حديث أولاد القرية - ناظر للندسة في القرية المحاوره قل إلى بلد آخر الدنيا من أجل التستور والشيخ يوسف نزع ملكية صك فدان من الفدان الذي يملكه بعد دعاء التستور لا والشيخ الشاوي من خلال استدراج الراوي - رجل طويل عريض ضخم الحلة - غليظ الفما، عظيم الكرش، يحب للوالد والعمام، فيه القرية وشيخها مفتيا. للأدوم والمعلم والطواظ والمطلب وعطون - من أحداث القرية - معرض لوصيفة صمدته. رغم أنه - كما يقدمه الراوي - رجل شهواه غير واحدة من نساء القرية ويباه به بعض الرجال. فهو كأيته الذي نزع إلى القرية شجاع بنظر ضرب النار خفيف اليد في لعب العصا ورث من أبيه التقية وشجاعة القلب والجرأة. وكان رجال الليل الأعراب والصحاليك يحسبون له ألف حساب. أما خصرة فقد تعرفنا بها من خلال ما قاله وصيفة لها واشتدق با خصرة بق أحسن احنا دخلنا البلد. أما خصرة فقد تعرفنا بها من خلال قصتها وأحبها الخلمه في الفرج.

أما محمد اعلى فقد عرفه انه مدرس الرامي وأنه قد طلب يد وصيفة من أبيها - وهذا أيضا - من خلال أحداث القرية أو أولاد القرية.

أما سيونوف فلم يقدم لنا في الفصل الأول سوى نشأته للدميرة ومتوسط الشارع ويسطر اللغات لانتعاش الكهرو. فهو شبه أعمى. أول من وضع حد أن أكد له بيونوف أن يدع شيئا. أما بيزاردو فالحدث عنه أنه لم يكر بوضع على الخناس الفاس ليسر مها كانت الأساس. وراء كمبر المصايح مصايح ملا صوه ما فاندبا.

وما يتنا بوجه البطل سو كانه يكاد يسه المصريق يعطى المتفتح فهي حامل ثاثة أو أربع مرد منه. تزوجها. ما بعض العلاقات مع أشخاص من ذوي المكانة. تعرف كيف تتعامل مع الشخصيات المهمة لا تزوج كي لا نفقد دعاش منه انظر.

عرف كذلك روميا بحسبه هي توزيع مسيح انقل على بيوت الفقراء بعد أن وجد أنه غير قادر على حبه أي شيء من أجهده. فتوزيع الأمان يعصب الأمير. والأمير سيحيي محقق. والاعده من بعدات يعصب حكومة. وجاب انطوكة صيغوب محصور. ومصادف محاصيل سيونوف. حقن لأسف فيعصب الجا. وقد مسجيد محصور. ثم بعدة ك تتسلسل اعمى بسطة انه مائث النساء. ثم الأمير بوب مائث لا من ثم حرس الأمير. ثم كلاب حرس الأمير. ثم لا شيء. ثم لا شيء. ثم لا شيء. د اللاحور في بقة لاحيه.

شخصية الوحيدة الغريبة عن القرية هي شخصية الله من سيونوف. جل حبيب أجي معه دوحه باب مظهره على أنه شاب أيق حبيب دوحه الطير حذب. وقد دى. دقيق مثل لقطه كان تحت معص الله. حبه بيد صغيره لرحه. تشبه باب حد كبير من الشخصية وحمل في صيده حاد كبير من النوع الذي يحمله صاده. صوته شبه نداء. فاعز لا يستطيع فهم لغة العلاجين كما لا يستطيعون هم أيضا فهمه. فادد القرية حاصيا مهدد لرؤيته احشرة التي تصور أن أحد وصحبها لتسحر به.

- تابع الشرفاوي بناء شخصياته من خلال الراوي أو أبطال الشخصية أو علاقاتها مع الشخصيات الأخرى أو من خلال استرجاع الشخصية أو موبولوجيا الداخلي بيها بنصر سيونوف في بناء شخصياته على سرد الراوي أو وصفه بشخصية وحياتها. والحديث عن الشخصية يأتي خبيثا كما في متابعة الراوي للحديث من تقدمه شخصية الله في الفصل ثاثة أو شخصية يد دوى الفصل ثاثة.

كتاب شخصيات الشرفاوي (بأساء) كتاب تشاوش عبد الله، دوما الصوم - محمود به صلب العباد. ككر حده وصفه من شخصيات سيونوف. لا الشرفاوي قد تابع كتابه. حوب شخصية وكتر على ما حدث في معصه. ثم دانه كها في معصه الأحداث على حبي تقدم عند سيونوف الشخصية سيونوف (هم بعد شخصية يد دوا معص الاشأ اب نوي ش شخصية بين فصل دوا. ولعل يستطيع أن يوضح من مثل هذا الاختلاف في مائل الشخصيات.

وجعل أن يمس هذه المعصه لاد من إيش دوا. أولا. في تافهم تصم دوا حبي سمه سيونوف لبعض شخصياته.

١ - رغم أنه يصحح في رد عبد الحمادي على رجال المساحة (في الفصل الرابع) معرفته بهدف إنقاص دورة الري «بحكومة أبي دى يا وله» من التي قوتنا حينئذ عليه، على حد يكسرها وأنا أكرر وقته، يأتي الشرفاوي في الفصل السادس ليعول: «في تلك الأيام بالذات عزموا أن المياه أنطقت منهم لتعطى لأرض الباشا»

ويبدو من العريب أن نُدعى أبو سويلم لفكرة كتابه عريضة، بل يذهب في صدر بعد أن انتهى محمد أفندي: «خلاص يا رجاله» وانصب اعتراضه على دهاب محمد أفندي إلى العريضة أولاً، بل لم يدأ أية معارضة للجؤ إلى محمود به، كذلك عبد الحمادي الذي كان يعرف منذ البداية الهدف من إنقاص الدورة لم يعرض حتى على العريضة نفسها

وفي الفصل السابع نعرف فريق الشيخ يوسف موافقة على فكرة العريضة واعترافه بأن أبا سويلم كان على حق، بل يتحدث - في الفصل السادس - عن ملحوب العريضة.. وإدراكه أن محمود بك لا يمكن أن يسمي في البدء قرار اللجنة الذي صدر لفائدة الباشا ككل هذا ولم يظهر ملحوب العريضة هنا، فالعريضة لم يفعل شيئاً في أمر العريضة، بل إنه جميع لأختام - في الفصل الثامن - بناء على أوامر محمود به، ولم يفعل عبد الحمادي أو أبو سويلم شيئاً لمنع القرية من وضع أختامها على عريضة بيشاء، بل إن أبو سويلم يقترح في الفصل الثامن على عبد الحمادي الصبر مع محمود به ليرفع الموقف، لكن حينئذ تتكشف خدعة محمود به يمكن أبو سويلم بمخطط التحل من المسؤولية - «البلد تستاهل».. تعرف أن العريضة يعمل طاق كل سنة لمعرباً جديداً ومع ذلك أرسلت له أختام - رغم أن أبا سويلم أو عبد الحمادي لم يفعل شيئاً لمنع هذه الخدعة سوى الحديث على مصطبة أبي سويلم

٢ - بعد أن عرفنا في الفصل الأول أن الشيخ يوسف تزعت منه ملكية نصف فدان من الفدان الذي يمكنه بعد دهاب الدستور. وبجرنا هو في حديثه مع الرجال - في الفصل الخامس - أن الدستور - أحمد حرم القرية من البقالة المفتحة وأن العريضة هو الذي ساعد الحكومة في الانتصارات بعد أن قاطعها القرية كلها وكان يكتب بحسب الأسماء. ونعرف في الفصل الثامن أن الحكومة تزعت منه ملكية نصف فدان بعد أن رفض أن يدفع ضريبة المال للحكومة تصحح الإزمة بمصر من تصحيم في السجون، أصبح المخرج للتعاون مع الإنجليز. مساحة في الفصل الرابع عشر ما من من خلال تعرض محمد أفندي - في مواجعتها أنه مشق و... «العريضة في الانتصارات ودفع له لشراكا في حريته بحكومة»

٢ - عمال الشخصيات

لحنا مستطع في البداية توصيح سمه قارئة بين خريطة الشخصيات في كلتا الروايتين. يبدو مصكر أعداء الفلاحين في قوتنا مركزاً في المدينة المستولون، أهل المدينة أنفسهم الذين تعودوا السخرة من الفلاحين، بينما نجد أن ترويج المسكرين في الأرض لا يرتبط بالمكان، في القرية أعداء الفلاحين مثل العريضة ومحمود به والباشا وفي المدينة للأمور والمكندار... كذلك هناك أنصار للفلاحين مثل طيب البيوت، والحامي والصيدل وكل هؤلاء المتعلمين من أصدقاء للشيخ حسونة. فالصراع في «عربا» صراع بين رأسمالية ناشئة وفلاحين فقراء، بعد أن هزم هؤلاء القديس في الصراع، مثل دون كارلو، وأصبح للقاوول هو للأمور.. للقاوول الذي عمله البوك للقاوول الذي يعمل في كل شيء. للقاوول الذي اكتشف أمريكا الواقعة في هذا الجزء من العالم، وإن لاحظنا تشابهاً كذلك بين مثل الاستغلال في كلتا الروايتين

فالعريضة. ومحمود به - مثل طيب ودون شيركوسسترا - يوليان - يمثل الفلاحين لخصائهم وكما يحسب المناصب للقاوول، الحمى حزب الشعب الباشا، وكلاهما (حزب الشعب والفاشست) يدعي العمل من أجل مصلحة الفلاحين، وإن كان الباشا والأرضين جزءاً من هذا المخطط المجهول الذي لم نره ولم نسمع عنه سوى أنه من حزب الشعب وأنه يعيش في قصره في أطراف القرية وأن إنقاص دورة الري وشق الزراعة لمصلحته هو، بينما في قوتنا نتائج شخصية للقاوول وزراء ويرى كيف يتعامل مع الأتباع أو مع الفلاحين ولعل أبرز الفاتلات في أحوال الشخصيات هي حل النحو التالي

(أ) عبد الحمادي - يبراردو

عبد الحمادي: وصيفة محرو حياته
الفصل الأول: قوته الحسنية، مهارته في لعب النما، حبه لوصيفه الراوي
الفصل الرابع: ملك فداناً من الأرض واحد من عشرة رجال يملكون مثل هذه المساحة. أو أكثر وقد تمزقه إحصاءاً بالقوة وراثتاً هوولوج

وحبه معرفته بالهدف من انقاص دورى الري لرى أواضى الباشا. مواجعتها العنيفة لرجال المساحة. موافقته على العريضة

العاشر: مما حكت مع الشيخ الشاوي حول الصلاة الحمادي عشر: تشاك مع دباب ورجال الناحة تشريه من أهل اثرى وعلبه فيها رصه للحامسة وتصاحبه مع دباب

الثالث عشر: القبض عليه مع الرجال السادس عشر: بعد السجر خرج من أول يوم شاعنا معه وبدأ يمكن من استقال نورراء همه للكثير من خلال أحداث الطفلة والتجار والحامى في

السجن

الثمان عشر: اتفاقه مع أبي سويلم عن الزواج من وصيفة المشاركة في إلقاء حديد الزراعة تهديد رئيس الامار وضرب الشاب الذي تعرض لوصيفه التاسع عشر: اللطاع عن أبي سويلم في مواجهة الصول، القبض عليه مع أبي سويلم يبراردو: (الفيرا محرو حياته)

الفصل الأول: لم يكن ليلوع مها كانت الأصابع على الناس بلوى (الروى) يكسر انصايح، مصايح بلا ضوء ما فالتدب

الفصل الثالث: تدخله في النزاع على الري بين ييلانو والراوى كمحاولة سلام لأنه لا يملك أرضاً، ما حكاها الراوى كان قد ورت قطعة أرض من أبيه، باعها بعد أن ضاق بالناس خيانة صديق له ووثيقته به للشرطة رغم أنه كان يتعاطف للدفاع عنه

- رغبته في الرحيل وشجيع دون شيركوسسترا له - بيع الأرض له - فشله في الرحيل لإيقاف الهجرة - من غراسي لمعه إيمانه الخمر -

- مساعدة دون شيركوسسترا له في شراء قطعة أرض من المحس البلى بعد تهنئته للمحامي - استمراره في العمل باليومية لشراء البدور - جود من الأذرة -

- مجامحه في إصلاح الأرض - السيل يطيح بأرضه، عدم استهائه - تصعب المكتيرين في القرية لصيره على أنه صورة من مصر جده

- القوة الجسدية له عينا طفل وانتمائه - إخلاصه لأصدقائه - تأثره على الشباب - إيمانه بالعب: رد على حادثة الرهب - حطم أنابيب المياه. رد على انقطاع التيار -

حطم للمصايح في الطريق بين المدينة والقرى المحورة - إيمانه بأنه لا فائدة ترجى من النقاش مع المستولين العف وحده هو الحل (٣١) - ترحيب بالأوامر الجديدة: مجمع الكلام في السياسة (الراوى) لأن لا يملك شيئاً بمعنى ضياعه - حبه لأفيرا وعده قدرته على الزواج منها وكيف يمكن لك أن تصور أن أتزوج فتاة ذات باثة وأنا بلا أرض -

الفصل الرابع: لهمه للديمقراطية والديكتاتورية «حكومة الناس الواحد أفضل من حكومة الحسبي»

لص - حمل أنباء مؤتمراً أيسانو وأمنه ودهانه للمؤتمرا واكتشاه أن أمه لن يشفى

- مساعدة أفيرا في العمل ورفضه الآخر

الفصل السادس: محاميه يحس مع أفير

- الرغبة في الرحيل مرة ثانية

- مشادة بينه وبين دون ألكيو حول بيع دون ألكيو معه للشيطان

- لقاء دون تشركوسسترا ليساعده في الرحيل

الباب اعترافه بغيره القاسم تصميمه على الرحيل

- يصفه بكونه رقيقاً على سكارى له في محلة القصد واحد به يستحق دور بوفيلو
- يصرح مع بن الراوى بن وما رجعة البحث من غير ، لأمل في شراء نص (لأنه في سفر الأوصى في - - - - -)
- مردهم من القصد وعنده بمكانة غصون على عمل بسبب تقرير سوك «سوك سوك من وجهة النظر بوضه»
- له انشاب الذي حذرهم من غير عندما كانوا في أفيسابو
- إلقاء قبض عليه
- العاشق النوريل مع الشاب
- التنازع بأفكار الشاب
- اعتراف بيراردو أنه رجل المجهول ومواجهته بالاستعجابات والتعديب
- التاسع - حيرة بيراردو بوجهه
- حبه موقفه بعد علمه بموت ألفيرا (خان ضاح كل شيء)
- مقفله

تلاحظ هذه التشابهات أو الاختلافات :

- ١ - المحبوبة محور حياة كل منها ، كل تفكير الشخصية بل كثير من سلوكها وطموحها يدور حول المحبوبة
- ٢ - كلاهما طرف خارج حركة صراع القرية عبد الهادي خارج الصراع بسبب شق الزراعة فليس له أرض يساعدها الطريق ، بيراردو لا يملك أرضاً يحتاج إلى رى ، (اشتركت عبد الهادي في الصراع - عزال بيراردو للقرية وزينته في الرحيل)
- ٣ - كلاهما يتمتع بقوة مادية خارقة كما يتمتع بتأثير على شباب القرية
- ٤ - كلاهما ينشئ أسلوب مواجهته الساحة أو نصب
- ٥ - كلاهما سحر وتميز الكثير في السحر
- ٦ - عبد الهادي يملك أرضاً - - - - - شعور بالشباب والقوة ولاستمر بيراردو لا يملك أرضاً - - - - - شعور بمرارة وتصيب رغبة في الرحيل
- ٧ - عبد الهادي يمر بوضعية كزوجة - - - - - لم يمر بموقف شق من أشكال الحب بيراردو يمر بوضعية كزوجة - - - - - مابس معها الحب

(ب) وصيفة - ألفيرا

(وصيفة)

الفصل الأول - من حديث القرية أصبحت

كاشف ، وتحدثت بلغة أهل البندر ، محمد أفندي المدرس الإزملي طلباً ، أبوها رفض أن يزوجه لأحد من أهل البلد

- عنها في الرد على تعرض علوان لها (صابع - - - - -)

- أطول الفتيات قامة ، قاصدة النحر ، ممتلئة وصحة جيدة ، ذات مبادئ متساكنين

الفصل الثاني - بود لو تتزوج وعيش في البلد

- يحس مزج عندما ترى عبد الهادي

- تحب الماء

- تخاصم بعنفها وبشرها ، الذي لا يملك في القرية أرضاً لا يملك بها شيئاً على الإطلاق حتى الشرف

- علم بالحق ، ولغة ملانة براير

- محاولتها ممارسة الحب مع الراوى

الخامس - حيرتها بين عبد الهادي ومحمد أفندي

الرابع عشر - رفضها محاولة محمد أفندي عندما اقرب - - - - -

عاشق عشر - الذهاب مع النساء إلى دوار العساة

إلقاء الزوت على العساة

العشرين - تكاد تنكح رومي يجد أنها معيشة ذرة للتعبية

حادى وعشرين - إيجاسها بالصباح بعد ضرب أبيها وأكل الزاوية لأرضه

ثاني وعشرين - سطرنا إلى كتاب

ثاني وعشرين - أصلها في الزراعة

ألفيرا -

الفصل الثاني - ألفيرا الصباغة التي فقدت أمها منذ فترة وجيزة وأصيب أبوها بالشلل في حادث الكهف الحمرى

- الذهاب مع النساء إلى المدينة

الفصل الثالث - أجمل فتيات القرية ، عاكث باثثة محفولة

- لطيفة رقيقة ، متوسطة الحجم ، حلوة الوجه ، مائة - متدلة محفظة

- حبا لبيراردو (تصبح من بدودها على أنه)

الخامس - زوجها لمشهد احتصاب ماريا حراتيا وهي تحت عرق برج الكينة

السادس - قصاء بيراردو الليلة معها

السابع - حبا لبيراردو بسبب مرقه وإذا كنت تلك هذا السيل من أجل فقد كمر أن ما اجتدي

إليك في الماضي هو ما سمعته بيراردو من أنك كنت تدافع عن وجهة النظر الأخرى

الثامن - مشاركة ألفيرا في رحلة الحج (معرفة من خلال حديث بيراردو)

التاسع - موت ألفيرا (خير في الصفحة أرباها القوم لبيراردو)

العاشر - طلبت ألفيرا من العلاء خلاص بيراردو مقابل حبايا استجب طلبها

تلاحظ هذه التشابهات والاختلافات

- ١ - كلاهما أحمل قنات القرية وهو حاديب ومطعم كثير من الناس
- ٢ - استقرار ألفيرا على بيراردو - - - - - طلب وصيفة مودعة بين الخلم في الزواج من حل من البندر - وبين عبد الهادي ومحمد أفندي
- ٣ - ملكه لأرض يست مصدر لاحتياج الزوج أو لاحتياج الرجل خاصة لأفندي بين من بعد ساسي عند وصيفة

- ٤ - تبدو شخصية ألفيرا - رغبة إشراكها في حركة القرية بل موقفها الرعي في الأعراس من رحيل بيراردو - خارج الزوية - بمعنى أنها ماهرة لا تتحرك - ولقدت إليها في العتاب من خلال الراوى - أو من خلال شخصية بيراردو - بين وصيفة مثلاً الرواية كلها فعلا وحركة وإن لا أدرك وأحلام الأخرى

تبدو في كل فصل ولو لم يكن ثمة غير نظيره

٣ - الشيخ الشاوى ودون أبأكير

(الشيخ الشاوى)

الفصل الأول - (من خلال استرجاع الراوى بصفة العروسة والعريس) عن الشيخ الشاوى وحديثه عن الزنا والنار والمحناء - رجل طويل عريض صميم الحنطة - غليظ القفا - عظام الكرش - يحب الموائد والطعام - طيف القرية وشيخها ومسير المأذون المعلم - الواظظ - الخطيب

الفصل الخامس - طرح رواية عذبة مأسية على من قصر مواعد الرى - يستمع إليه من غير حياء النى

- مما حكة لفضيلة بين عبد الهادي وبينه من محلافة (وكتاة المريضة)

- أساطه عبد يد عبد الهادي ، إذ يحب عربيه بأن يفتح عروفا

الفصل السادس : خطبة الشيخ الشاوى عن لدرة الله على أن ينزل من السماء ماء على به الأرض ما حدث انتفاء لله من القرية لأنها لا تصل

الفصل الثامن - الشيخ الشاوى تحت الناس عن الذهاب للترجيع في دوار العساة - إلى شب الله ودسوله - - - - -

الفصل التاسع : (استرجاع) جميع الناس من الحقول ليعطوا أصواتهم لهذه الحكومة وكان هم أن يدها الخير وأن قدومه هذه سعد

الفصل الثالث عشر - إخباره برحال عمل حصره وإتمام علوان ورفض دفع حصرة في مقابر المسلمين

عريض عبد الهادي بموقف من روبة أحب حصره (الحسان هاشم) لأنها أقامت بلة لأهل الله

الفصل الرابع عشر - (من خلال استرجاع الشيخ يوسف) الشيخ الشاوى كان يقف في حايه ويربده وقول يحيا الوطن - كان يروى أيضا حكايات اتل

إلى القرية

١ - شعبان داخل حركة الصراع في القرية بامتد دورا محظوظ مع العمدة بينما جوربانو محاصر إلى القرية وهو ليس طرفا في صراعه

٢ - حاد كك لشخصية منة بالنصب + التشرد والمبال كل نوع مهر كما دبا لهنة حصة + كذلك بيع بسة

٣ - تدور تيميسي تدعى لعيه حرم تدور تدور انيماسي الذي يدعى شعبان و الأرض من ناحية . تبنى أكثر للشعبات تعرف ومحاولة جبر لأخبرين إلى التوط وإيجاد حرم لتدخل السلطة

- هناك جوربانو .. م تصدى البوليس له والقصاص على المتهمين

- شعبية شعبان في الأمور والعمدة إلى محاولة الإتياء باستعداده لقتل العمدة

- جوربانو يبدو مطلا وشعبان يبدو مطلا بعد تشبته مذبذبة

تحول الشخصية

في هونيارا

براردو هونيارا الصف والمشاركة مع القرية في صراعها لانتقام بمشاكله الخاصة واعتزال القرية لقاء الرجل المهلول العودة إلى طبيعته الأولى .

يبدو مثل هذا التوتر والتحول طبيعيا بالنسبة لشخصية براردو وهو يمس بالصياح سب أزمة الخاصة ، يحب أميرا ولكنه لا يستطيع الزواج بها

لأنه لا يملك أرضا . والرغبة في الرحيل طبيعة عند كثير من الشباب في هونيارا فهي الوسيلة الوحيدة أمام الشاب لكي يقيم حياته في الأرض

في الأرض

الشارف عبد الله

المتن والمصرب للرجال والنساء بلا مبرر

الشيخ حسونة .

يحضر إلى القرية للمشاركة مع رجالها ولشد أزرها في صراعها

كلا التحولين في الأرض طبع مبرر إطلاقا بل عاجبا به بعد حدوث بل أن فترة التحول تسها وبداياتها لا تظهر كإطلاقا .

بالإضافة إلى هذا كما ملح الدكتور عبد العظيم أنيس عند شخصية كساب وهي شخصية بلا أي مبرر ولا اتساق تظهر فجأة في آخر الرواية ... كمثل للطبقة العاملة وروعيه وطموحاته ومواقفه لا تنفي أبدا بأية ثورة أفعافا الشراوى على تاريخ حياته ونفاله .

تكوين صداقة مع الرجال والمعاملة الحسنة لأهالي القرية يعني + اشتمى جوامع أيضا وجوامعا حلوص طبع اشتمى الخبير جوامع واجبا شعائري

يسافر بعد أن سوى مشكلته ويبحث الزراعية أرضه (حل مشكلته الخاصة) .

هوامش

- (١) لأرض ص ٢٦٥ - ٢٦٦ طبعة دار النصب - هونيارا ص ١٩ ترجمته كامل صليب Page ٩
- (٢) في مدونة أسامة عبد حسي - تذيب القاهرة فبراير ١٩٧١ .
- (٣) المزيد من المعلومات حول الاتحاد الديمقراطي و لجنة بشر الثقافة الحديثة راجع د . وجيت الصبيد + تاريخ محطات اليسارية المصرية ١٩٤٠ - ١٩٥٠ العمل الثاني مع الطاهر .
- (٤) الرولل والأرض عبد الحسي بدر ص ١٢٠ - ١٢١
- (٥) في أرواح بعض المعلومات عن صبروني أنه يرجع إلى د .
- (٦) A Dictionary of Modern European Literature (٤ Smith Columbia (ج ب د
- (٧) من ترجمة غير منشورة لها جلال
- (٨) ص ٥٩ من الرواية .
- (٩) ص ٧٤ من الرواية
- (١٠) ص ١٢ ثرواية
- (١١) ص ٧٢ من الرواية
- (١٢) ص ٧٣ من الرواية
- (١٣) ص ٧٤ من الرواية
- (١٤) من لا يملك في القرية أرض لا يملك في شب حسي
- (١٥) القصة ص ٣٧ حد شيه د في حيد + القلاع
- (١٦) تدور د تعلق قرح لا في حيد + حيد + حيد
- (١٧) Page 38
- (١٨) Page 42 Fontamata
- (١٩) لا ص ص ٦٣
- (٢٠) ص ٢١ حيد + حيد + حيد ص ٢٢
- (٢١) Page 10
- (٢٢) ص ١٢ ترجمة كامل صليب
- (٢٣) ص ١٨ . ٥٢ ترجمته كامل صليب Page 23
- (٢٤) الأرض ص ٣
- (٢٥) هونيارا ص ١٠٦ ترجمته كامل صليب - الأرض ص ٣٩
- (٢٦) ص ١٢ ترجمة كامل صليب
- (٢٧) ص ١٢٥
- (٢٨) ص ٣٥ ١٨ ص
- (٢٩) د حيد في البانصة جورج بوكانس ترجمته ص
- (٣٠) ص ٢٩
- (٣١) ص ٨١ ٨٢
- (٣٢) ص ١٦٥ ١٦

الطاهر وطار.. والرواية الجزائرية

سيد حامد النساج

تأخر ظهور فن الرواية في الجزائر عنه في كثير من الدول العربية الأخرى ، وبخاصة المغرب وتونس ، ولما للتونسيان المرحومان اللذان تشابه ظروفهما - إلى حد كبير - مع الجزائر . ولا يلفظ الأمر عند هذا الحد ، بل إن الحصول الروائي للزلف قليل ، كما أن خطوات تطور الرواية التي عناء بطيئة بطيئة ، نظراً لظروف القاسية التي عاشها الجزائر ، والتي لا تخفى على الجميع .

لقد احتلت الجزائر في فترة مبكرة سبقت المغرب وتونس ، وهذا ما دفع الجزائريين إلى أن يصعدوا نصب أعينهم هدفاً ثابتاً واحداً ، هو العمل على مقاومة هذا الاستعمار الاستيعابي . ونهأت كل الجهود والخطط والأفكار ، لتحقيق هذا الهدف النبيل . لما كانت تشكل جمعية تحت سطر ديني أو إسلامي أو لروحي ، إلا وهي تستهدف - في الحفاد - ذلك الهدف الوطني . ولم يكن الفكر والدموات الإصلاحية إلا وسيلة وخطوة أولى من خطوات التعبير الداخلي ، بقصد القضاء على مظاهر التخلف ، ولتتمكين الجزائريين من المواجهة الواجبة للحرية للاستعمار .

وفي إبان الثورة كان الشعر هو الفن الغالب ، وهو أمر طبيعي حتى لبث الروح الحماسية ، ودفع المواطنين إلى الاشتراك في معارك التحرير ، والانخراط في جبهة التحرير الوطني . ولم تكن الظروف النفسية والمادية تسمح للكتاب أن يظهروا ويتأملوا ليكتبوا رواية فنية . تستلزم كتابتها استقراً نفسياً ، وصفاً طبعياً ، وولاً مخلصاً ، وشباً من استقرار النظم والمخيلات ، والجمهور القارئ الذي يملك الوقت والمكان اللائق ، والفكر المادي . ولعل القابل . إذ إن كل ذلك يمشي فورة ولورة ، شملت الرجال والنساء معاً ، حيث شددت الطول والظروب والهيون والأذهان والمظاهر إلى التوار ، وأخبارهم ، والتضاربتهم ، وتآخروا ، وآخر تطلعاتهم .

برزت فيه قضايا جديدة : اجتماعية واقتصادية ووطنية وإنسانية ، تستلزم تصويرها أو التعبير عنها ، والتوجه بها ، لتغييرها . عندئذ تكون الرواية أقدر من الشعر الذي أدى دوره في إثارة الحماسة الوطنية .

قد يلقى هذا بعض الضوء على الأسباب التي أدت إلى تأخر ظهور الرواية المكتوبة باللغة العربية في الجزائر ، حتى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من هذا القرن . ذلك أن الجزائر تعشت فيها ظاهرة كتابه الرواية باللغة الفرنسية ، بشكل لاقت للنظر في الفترة ما بين ١٩٤٥ - ١٩٦٤ ظهرت سبع وثلاثون رواية جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية . وفي الفترة بين ١٩٦٥ - ١٩٧٢ صدرت سبع عشرة رواية مكتوبة باللغة الفرنسية ، في حين أن الروايات التي كتبت

بالقصيدة . وهنا ينبغي أن نذكر أن أقسام اللغة العربية بكتابات الآداب في الجامعات الجزائرية ، شهدت بعض اهتمام بتدريس الرواية والقصة القصيرة ، وأن المصاحبات الأدبية في الصحيفة اليومية ، القصب ، وكذا مجلات «المجاهد الثقافي» و«الثقافة» جهدت في نشر بعض القصص ، والمقالات المتعلقة بها .

ولما كانت الرواية فناً موضوعياً ، ولما كان المجتمع الجزائري فيما بعد الاستقلال ، وبعد انتفاضة ١٩ من يونيو ١٩٦٤ ، قد أخذ طريقه الصحيح نحو الموضوعية والواقعية والوطنية ، فإن لنا أن نتوقع أن تكون الرواية مقصد الكتاب ، وبخاصة أن المجتمع

وبما بعد الاستقلال ، صار ثباتاً أن ينكر الكتاب الجزائريون في الإقدام على هذا اللون من الكتابة الأدبية والفنية . فقد تغيرت الظروف ، وابتثت العوامل الخارجية المصرة ، وتطور الشعور القومي والاستقلال الذاتي . وبدأ العمل على الاهتمام بالصحة العربية ، وأسست لورة التحرير طريقها إلى معظم مؤسسات الدولة ، وشملت التعليم الأساسي والثانوي والجامعي . ولعل للثقوى الجزائريون يهودون من الشرق العربي بأفكارهم وقراءاتهم وتجاربيهم ومعتقداتهم ، كما خلق المدارس بالبول الأوربية يهودون بمفاهيمهم الحديثة عن الأشكال القصة المتطورة لكتابة الرواية والقصة

بالغة العربية لم تعد الثلاث روايات .^(١١)

ورداً كان أحمد وفيها حوارة قد أصدر في ١٩٤٧ رواية «أم القرى» ، فإنه لم يكتب بعدها إلا مقالات صحفية ونقدية ، وبعض القصص القصير وقد طبعها في تونس ، واقتنى فيها أثر الرومانسيين ، وأسلوب مصطفى لطفي المنفلوطي .

ومن ثم طالت السادة الزمبية بين «أم القرى» وبين الروايات التي صدرت في السبعينات على يد محمد الحميد بن هلوقة ، الذي أصدر روايته «روح الجنوب» ، ١٩٧١ ، و «نهاية الأمس» ، ١٩٧٥ ، وروايات «الظاهر وظاهر» الذي عن يصدده الخلدت عن نتاجه الروائي .

• • •

وربما يكون «الظاهر وظاهر» أهم من كتب القصة القصيرة والرواية في الجزائر حتى الآن . ونحن لا نطلق القول - هكذا - كيما اتفق ، على عروته ، بل إن هذه الأهمية تأتي من حيث إنه كاتب حريص على أن ينشر في الكتابة ، وعلى مواصلة الإبداع ، دونما انقطاع . إيماناً منه بالدور الإيجابي الفعّال الذي يلعبه الأدب في حياة مجتمع كالمجتمع الجزائري كدليل على - في نفسه - يبدو واضح الصدق مع المجتمع والناس في مجتمعه ، ومع حركة هذا الواقع ، في تطورها ، ونموها الصاعد ، وانتشارها للمستقبل ، بمعنى أنه يؤمن بالآل في سبيل المستقبل ، ويتمد نظره لتشمل مختلف جوانب الحياة في المستقبل القريب والبعيد .

والناس الذين يرتبط بهم - فكراً وفناً - هم أولئك البسطاء الذين يمثلون الكثرة الغالبة من أبناء شعبه ، وتندب يعيشون حياة نضالية يومية متصلة ، مبنية بالزمان من الضباب ، والفقر ، والكفاح ، والألم ، ومع ذلك فإنها حافلة بالصنل . وهو يحاول أن يتنق من وسط ظروفهم شخصيات ومواقف وأصاكارا مضبوطة ، تبلغ حد البطولات التي يقبل التاريخ على تسجيلها في صفحاته .

ثم إنه لا يغفل التزامه بقضايا شعبه عن قضايا وطنه العربي الكبير ، إنه يرتبط بين الاثنين ، وبهذا وحدة واسعة لا تتجزأ ولا تنقسم ، إدراكاً منه للدور المهم الذي أدته الدول العربية إلى جانب الثورة الجزائرية ، في إيمان اشتغاف من أجل الاستقلال والتحرير .

ذلك أنه واحد من اشتركوا اشتراكاً فعلياً ومباشراً في صفوف الثورة ، ومن ثم كانت جل موضوعات رواياته وقصصه . ثم كان صنفه مع الثورة ، وواصفه في التمتع بها ، وتصوير المشرقين بنارها ووفودها ولعل إسهامه هذا جعله يقف في موقف مختلف عما لأولئك النضال الذين آثروا الاعتداع عنها ، وذهبوا إلى هنا أو هناك أو هناك كاصدين مصر ، أو سوريا ، أو تونس ، أو العراق ، لكن يبدؤوا تعليقهم - أو ليستكملوه حتى آخر الشوط - فإن منهم من يقف بعيداً عن أتون الثورة والحركة ، حتى يحصل على درجة الذكورية ، ثم عاد بعدها إلى الجزائر باحثاً عن منصب أو وظيفة عليا .

لكن الظاهر وظاهر لم يترك في شيء كهذا ، بل دفعه حرصه الشديد على أن يؤدي واجبه الوطني - كأبي مواطن عادي عظم لبلاذ - إلى البقاء حيث الثورة والقرار . ولعل هذا هو سر عدم انتظامه في سلك التعليم الرسمي النظامي ثم بل إنه لم يتركه لم يحصل على مؤهل جامعي أو ما دون الجامعي ، اختار طريق التفتيش الذاتي وسيلة وحيدة وممكنة لتسوية غمومه ومواجهته بوجهل ، الشعب ، ببره الرئيسي ومطلقه في رؤيته الأدبية والعلمية والاجتماعية ، يستمد منه شخصياته ، ومواقفه ، وأحداثه ، وموضوعاته ، ولغته ، وحواره القصص . ويتوجه بكل هذا - من خلال حمل أدبي روائي أو قصص - إلى ، أي ، الشعب .

ولا ننسى أنه منذ بداية الاستقلال وهو يقدم للشباب نقارئ عديد من الأدب الطلي الذي حاول تعريف القارئ به ، كما قدم بعض صور للكتاب الواقعي الذين التزموا بكل ما بهم الإنسان العادي في بلادهم ، وإن لم يواصل الدور ، ولكن ما يكون هو نفسه النموذج الحي للواقعي ، من خلال ما طفق يقدمه للقارئ الجزائري .

ذلك أنه كان مشرفاً على اللحق الضال لصحبة «الشعب» العربية اليومية فلها كان ركباً تحريراً صحفية والجاهية الأسبوعية النقدية الساخرة . كانت تصدر أيام الرئيس الأسبق أحمد بن بيللا ثم ما لبث أن حصل مرافقاً بالجهاز المركزي لحرب جبهة التحرير الوطني الجزائرية . ومنذ يذكر له أنه في بداية الثورة الزراعية بالجزائر - تبرع بمسح حقوق تأليفه للقصص والروايات والمسرحيات والأفلام ، للثورة الزراعية كما أنه - رغم اشتراكه في الثورة -

لم يطلب وظيفة أو منصباً أو رتبة في الخارج أو دراسة جامعية هنا أو هناك ، بل إنه اكتفى في حياته بالإخلاص الشديد لمهنة القصص والروائي ، بعيداً عن صحب السنوات ، والمناصب ، والإدعة ، والتبليغ ، والفرقة حول ما يكتب ، وهي مواقف صادقة طيبة ، تتجسم مع سابق مواقفه ورؤيته النصالية والفكرية .

ويبدو أنه لم يترك جاداً في الإقدام على صنع نتاجه الأدبي ومشره . إلا بعد أن استقرت الأوضاع في الجزائر ، بعد تسع سنوات من انقطاعه ١٩ من يونيو ١٩٦٥ . وهذا هو السر في تنافس صدور أعماله لشوكة وثلاثتها . وقد شبه لذلك ، مسجل تاريخ كتابة كل حمل أدبي ومباشر ، حتى يكشف للقارئ العارف الزمبي بين تاريخ كتابة العمل ، وروس صدوره . وليس من حصة ولا من تدبيره أن تنشر معظم أعماله في وقت واحد ، إذ منها ما صدر في الجزائر ، ومنها ما صدر في بغداد ، ومنها ما صدر في بيروت ، وهكذا .

يضاف إلى هذا أنه في مقدمة بعض أعماله الروائية ، كان يدون الظروف التي أحاطت بكتابتها . ثم نشرها . مثال ذلك ما يقوله في كلمته عن رواية «اللاز» (وطيلة السنوات السبع ٦٥ - ٧٢ إلى استمرقتها كتابة هذه القصة المتقطعة من شهر لآخر ، كان يطغى على الشعور بالديب إلى بلادى بمرين الأمام محلي حيلالة ، المدارس تبت من الأرض بيتاً ، والمعاهد تتناول في المدن والقرى نظاراً ، والمعامل تنقل بالآلات أرضاً شرقياً وغربياً وشباباً وجوياً ، والإنسان في كل ذلك يتطور ، وأنا مشدود إلى هذه المنة ، أخرج كل الماضي ولا أسهم في الحركة الحاضرة ، حتى أسى هذه ، حتى أصل إلى التجربة عن آخر الحدود . بعد ذلك أنكب على إبراز الوجه الجديد لبلادى الحرية . ذلك ما كنت أسى به حتى ، طيلة السنوات السبع ، واليوم ، وبعد أن أنيت هذا العمل الذي أمل أن يحض برضا القراء ، ويتابع البناء ، يصبح وهذا حل ، سأنتفع من صدى صوت أخرى ، ساعة صاعدة ، لأصنع رصفاً جديلاً لبلادى الثائرة . بلاد النسيير الذاتي والفرقة الزراعية ، وتأمم جميع المرات الطبيعية ، والمبصره على تجارتها الخارجية ، والتحصن ، والتحصن ، والواقعة إلى جانب جميع الشعوب المتكافئة في العالم ، وإلى جانب مرمى الحرية والسلام والعدل .^(١٢)

لاحظ الطاهر وطار أن عدداً من القراء وكتاب القصة والرواية تستلجم الموضوعات الخاصة بالثورة الجزائرية، وبالتاريخ القومي، وتحركات العمال، بمعنى أنهم في الغالب الأعم راسوا يظنون إلى خاصي، إلى القراء، ومع تسليمه بأن هذا الماضي جميل وشرف، فإنه يخسر من التصريح داخله، ومن عدم الالتفات إلى المعاصر السائر قدماً إن ذلك قد يبعد بين الكتاب وبين حركة الحياة في مجتمعهم، ويجعلهم لا يعيشون للمشكلات التي قد تطرأ في حياة الناس، وعلاقتهم الحادثة بعد الاستقلال، والقضايا التي تفرغ نفسها أثناء فترة التشييد والبناء.

أما ما يشير إليه من موضوعات ومساائل يلزم الالتفات إليها، والتعبير عنها، أو تصويرها، واتخاذ مواقف منها، فإنها الثورة الزراعية، والصناعية، والثقافية، ومساائل الإصلاح الزراعي، وكل ما يتصل بحياة الإنسان الجزائري الآن، فالشرطي الجديد، والموظف الجديد، والتاجر الجديد، والمحكوم الجديد، وموت والحياة، كلامها جديد، في كتاب سلخ من كتاب آخر، وراح يقهر أطر شخصيته ونفسها، وهو في سبيل ذلك يصادف عدداً هائلاً من أصحاب والتفاصيل.

وكان طبيعيّاً أيضاً أن يحدد الطاهر وطار موقفه من أولئك الكتاب الجزائريين الذين كانوا يكتبون باللغة الفرنسية روياتهم، من أمثال مالك حداد، محمد ديب، كاتب ياسين، وخاصة أنه فوجئ بأن دارسي الأدب ومؤرخيه من العربيين في أوروبا، وفي بعض أبناد العربية كذلك، لا يحدسون أن للجزائر أدباً غير هذا الذي يكتب باللغة الفرنسية، ولما كان هو واحداً ممن يحرصون على تأكيد الانتماء العربي، وعلى إثبات الشخصية العربية للجزائر، وعلى إعلان ما يجري من استبدادات جديدة، في كل المحاولات والمستويات، فإنه كتب محاولاً إقناع القاص في المشرق العربي (بأنه يوجد في الجزائر أدب باللغة العربية، وأن اقتصاده على معرفة كاتب ياسين، ومالك حداد، لا يعني تمسكاً في المعرفة، جهلاً، صلة صلبة، تحجبها أوتانها في تناول العالم نجس، بل قد يعنى تقصيراً ليس في حق رملاء محاولون لإسهام في إثراء المكتبة العربية، أو في حق شعب يجاهد لاستعادة إحدى مقومات شخصيته، التي استهدمت ولا تزال تهدف لتفريغ الاستعماري والإمبريالي - وبما في حق نفسه بالذات - كمنصف لا يكلف نفسه عنه إطالة عنه ليري، من هناك خلف

بعض الأسماء التي وصفته عن طريق الترجمة (٢٢)

إياها صرخة في وجه الذين لا يبحثون عن الأدب مكتوب باللغة العربية في الجزائر، الأدب الواقعي الاشتراكي على وجه التحديد، الذي صدر عن كتاب عرب، يؤمنون بعروبتهم ويعتزون بها ويلتحمون بقضايا شعوبهم، ويلتزمون التزاماً دلياً نابعاً من وعيهم للذات، وإدراكهم الموضوعي لما يجهد هم، بضرورة التعبير عن واقعهم، ورسالة مجتمعهم، وخطاته الحاضرة، وأيامه المستقبلية.

. . .

والكتاب الجزائري الطاهر وطار من موليد ١٩٣٦. صدر له حتى الآن، مسرحية «المطرب» ومجموعات من القصص القصيرة هي: «فخار من قبي»، «الطعنات»، و«الشهداء يعودون هذا الأسبوع»، «تقارير زكياتة» لها، «اللاز» ١٩٧٤، و«الزوال» ١٩٧٤، «الحراوات والقصر» ١٩٨٠، و«العشق وثقوت في الزمن الحراشي» التي يعتبرها الكتاب التي لروايات الأولى «اللاز» وقد صدرت عن دار ابن رشد للطباعة ونشرت ببيروت ١٩٨٠.

وفي كل هذه الأعمال، يبدو موقف الكاتب شديد الوضوح: فكرياً واجتماعياً وسياسياً. فهو يؤمن بالاشتراكية كحل حتمي لمشكلات المجتمع الجزائري، ويتصبر للطبقات العاملة، وراحياً وصحياً، وبيد الوجودية وأصحاب الأضواء وكبار أصحاب القوة ورأس المال وهو يزيد الثورة الشاملة، المدفوعة، التضحية، وهو في قصصه ورواياته، واقعي اشتراكي، يلتزم بكل ما طالب به الواقعون الاشتراكيون، لما فإن كتاباته تسربت إليها ملامح ضعف سبق لها أن نزلت إلى كتابات الواقعيين الاشتراكيين منذ زمن طويل، كالمباشرة، والخطائية، وتعليق المدفع الثوري على حركة الشخصيات، والأحداث القليلة، والحوار المحي، والثناء الثوري.

إنه لا ينجح التزامه بكل ماورد في الخطاب الثوري الجزائري، وبالانحياز السياسي والاقتصادي والفعال الذي كانت تتيحه السلطة الثورية أيام حكم الرئيس الراحل هواري بومدين، لأنه يرى، بل يعتقد، أن هذا هو الطريق الصحيح لبناء الجزائر الاشتراكية ومن ثم جاء احتفاله بالمصنوع السياسي والاجتماعي في رواياته. وقد كان ذلك نتاج اشتراكه في الثورة من ناحية، والمرحلة السياسية التي كُتبت فيها أعماله من

ناحية أخرى، وحاجة القارئ - بالعربية - في الجزائر من ناحية ثالثة.

وكل هذه العوامل لم تكن تسمح بالخروج والرواسبية واليوتوبيا والإلحاد والتصديق والرمز، وإنما كانت تتيح الفرصة للكلمة الواقعية، الصريحة، الصادقة، المباشرة، التي تنقل إلى القارئ صورة نقيية عن المناخ الذي عاشته الجزائر، والمشكلات التي يعاني منها إنسان اليوم، كما أن اشتراكه في الثورة اشتراكاً مشروباً، جعله مدركاً لأبعاد الصراع الذي كان يدور بين الثوار وبعضهم والبعض الآخر، ويسم - مجتمعين - وبين القوى غير الثورية التي كانت تعمل على شل حركة الثوار. ومن خلال الثورة استطاع أن يتبين قيمة الإنسان العادي البسيط وإسهامه الحقيقي في النضال من أجل أمته. وهذا ما تركه، روايته الأولى «اللاز».

في «اللاز» .. يحاول الكاتب استكشاف من الثوار الحقيقيين، الذين يجربون من فاعل المجتمع، ومن باطل الأرض الثورية، ليناضلو، وليخططوا، وليخططوا، وليدفعوا أرواحهم ثمناً لوطنهم فالثورة بهم، ومنهم، ولأنهم، أمثال «اللاز»، وهذا القبط الذي لا تذكر، حتى أنه، من هو أبوه. وكأنما النقطة من بين الرماد مثل الدجاجة، يرر بل الحياة يحمل كل الضرر، كان في صباه لا يفارق أبواب وباحات المدارس، يضرب هذا، ويحفظ حفظة ذلك، ويهدد الآخر، إن لم يسبق له النقرة من متجر أبيه، أو الطعام عن مطبخ أمه، حتى إذا جاء يوم الأحد يادو إلى اللعب، شاهراً عنجرة في وجوه الصغار حتى يتزلوا من إرادته، ويكثروه منه، تارة يدورون لكل لاعب، وتارة يشطب، يطلب عشرة، لم يكن يحدي معه، لا تدخل الآباء، ولا تدخل «الشابيط»، بل الويل كل الويل لمن يجراً، ويبلغ عنه آباء، أو أخاء، مكابر، معاند، وقع متعت، لا يهرق في معركة، وإن استمرت عدة أيام، يصبره المرء حتى يعتقد أنه قتل، لكن ما إن يتعد عنه، حتى يهين ويسرع إلى المجاعة، أو يرمى على حصه، وإن فات ذلك في نفس اللحظة أو اليوم، أعاد الكرة مرة ومرة، بما جعل الجميع، كباراً وصغاراً، يهابونه، ويحششون الاصطدام معه، ويتنازلون له عن حق أو باطل، القبط، كلاكير، واعتقد الناس أنه سيبدأ، أو على الأقل نجح وطأنه، لزداد سحاره، ومحت فيه شروط، لم تكن لتتوقع (٢٣)

هذه الشخصية المتناقضة ، الشاذة ، الشريرة ، سرعان ما تحول بكل قواها هذه ، إلى أنوث الثورة ، فتصبح حبر الزاوية في كل الأعمال القادرة التي لا يقدر على أدائها إلا «اللاز» وحده وقد وفق الكاتب في إقناعنا بدورها ، وبصدق ملحها ، حتى سيطرت على المساحة الكلية للنص الروائي . بل إن الكاتب يعتمد أن ينثر بين صفحات الرواية نغماً من الأخبار الخاصة باللاز ، وعاصبه ، دون أن يندرجنا بتاريخ حياته عند الصفحات الأولى وكان كل أدرك أن إحساناً بهذه الشخصية الحادة قد يترى ، إذا به يلتقط لحظة مشرقة بطولية ، ويسلط عليها أضواءه القادرة ، ليعمق لدينا الشعور القوي بقيمة «اللاز» ، وبأهميته متاضلاً ورحيماً : «جندبان

يجرد اللاز من دراجه ، وثمانيه يستخونه السير . بالكبات ، والصرب بمزخرات النادق ، بينا الدماء تتطير ، من أفقه ووجنته ، وجيته وشمته ، وهو يترجح تارة ، ويقدم أخرى ، صلباً سيقلاً من الألفاظ الداعرة ، شامخاً لأعناق العرب وعجاده . المنظر هادي بالنسبة لجميع المشاهدين ، هذا لقدر الذي ظل ، لحظة يراقب كل حركات اللاز ، ويضرب كل كلمة بنفوسه بها ، بل أن بلغ للوكب باب معجزة .. بذلك اللاز ، آخر جهده ، حتى تمكن من التوقف ، ثم نظر إليه وبعث في وجهه مزججراً : «اقم النظر ، يا غنازير حانت ساعتكم كنكم»^(١٧)

عندئذ يدرك لقدر مغزى تحذير «اللاز» للمناضلين الثوار . ارتضى أن يكون الضحية . وخشى أن يقع رفاقه في أيدي السلطة الاستعمارية القوية . ذلك أنه ظل يجتال على الحياة ، وحل الناس ، وحل الفرنسيين ، فبادر إلى مصادفة العسكر ، وصار يردد على التكنة ، إلى أن التحم مكتب الضابط الفرنسي معه ، ولم يعد يبادره ، فلا أحد يمكن أن يشك فيه وبو للحظة واحدة . هي الجزائر يطلق هذا التلميح « = اللاز = على الإنسان الذي لا تنسى رؤيته شالوا منه ، أو مروراً وعدم ارتياح إليه ، وإن كنت في نفس الوقت - مضطراً بحكم الظروف لحاقته لكن على مستوى أوراق اللعب ، يعتبرون ال الرقم الفائز دائماً ، وللتغلب ألباً ، في حين أن الصفة في الإنجليزية تعني . الحمار ، أو الشخص الأبله ، الأحمق ، العبد ، أو ذلك الذي يصرف عناية ، جاعلاً من نفسه سخرية الناس ! استطاع الكاتب أن يجمع في شخصيته اللمبة - «اللاز» - كل هذه الأبعاد ويرسم ذلك جملة الشخصية المحورية في

الرواية ، وجعل عنوان الرواية هو اسم هذه الشخصية . ولعله عن طريق تلك التلاعب الظاهرة تمكن من انصدام غرقة الضابط المحث الشاذ ، الذي لم يسمح لأحد بانتهاك أسراره الدفينة سوى «اللاز» . ومن ثم سخر «اللاز» بذكائه وحلمه القوي ووطنية الحادة ، موقفه ، لحقمة الثورة والوطنيين الشرفاء : «تبقى حجة واحدة ، قربة بصر الشيء ، في حالة اللاز ، هي أنه لا أحد ، يستطيع سبة عيانة واحدة معينة له . وجميع الذين يلقى عليهم القبض ، ويمكنون تحت التعذيب في التكنة ، بعد خروجهم ، يشون على اللاز للخدمات التي يقدمها لهم . إنه لم يشهد أيداً ضد أحد ، ولم يردد مرة في أن يشهد لفائدة من يستشهده . كما أنه لا يتولى عن تقديم الخبز ، والماء ، لكل من يطلبه ، مع أي الحونة المحبطين هم الذين يقومون بتعذيب إنسانهم»^(١٨)

قريباً من محتوى «اللاز» الاجتماعي والقيادي ، تقدم الرواية عدداً من الشخصيات العادية ، ليكبروا أجيباً - مجسداً لحركة الشعب الجزائري في ثورته ، بمسى أنه لم يتعجب شخصياته من القيادات التاريخية - كترحات الشهيرة ، بل لفتت أناساً عاديين جداً ، يزدون نورهم الوطني اللازم ، من أمثال حسو ، لقود ، زيدان ، آحمزي ، سي العرجي ، يستطعون في كفاحهم وسائل بدائية متاحة للقتال ، والتربيع الجلود ، والمقاومة ، ونقل الأخبار والتون والسلاح ، ولخضاع العسكر الفرنسيين .

كذلك فإنه يجرهم حركة طبيعية إنسانية ، ويقيم أمثالهم البسطة ، وعطايهم اليومية ، وعارستهم للجسم أو للعب ، كما نجد ذلك في تصديره علاقة لقود بزيته ، وعلاقة حسو بالأعوات الثلاث : داحمة ، مباركة ، خوخة . وللاز نفسه ، بعد أن ارتدى زي المارجان ، الذي ضربه ضرباً مبرحاً ، والذي عليه طويلاً ونجبه على الاعتراف بمظلماته عن رملاته ، لم يخل الكاتب الجانب الإنساني لهذه ، وكيف تراه يطلب الحضر قبل التصريح بما يريدون . وعندما جاء رفاقه ليأخذوه بعيداً ، ويساعدوه على الهرب ، لم يس كارهة الكحول ، التي وثب نحوها واحتلقها ، وبسرعة ورشاقة قدف بها في جيب سرواله ، وتبع الجماعة التي انتظمت في صف كما لو أنها إحدى دوريات التفقد ! وهذا حرص من الكاتب على التعامل الإنساني المقبول ، القابل للتصديق ، مع شخصياته ،

باعتبارها أناس . وهذا يؤكد أنه لم يصف إليها من الصفات الحارقة للمادة ، اللامقولة ، ما سمعها غربة ، بعيدة عن المعقولة والتصديق .

ويتأكد لنا ذلك أيضاً ، في تصويره للخونة من الجزائريين أنفسهم ، أمثال المحركي الذي فر من التكنة ، ولقدي أرسل - كجاسوس - للاطلاع على الشبكة التي يتم بواسطتها تهريب الجزائريين من صفوف العسكر الفرنسيين ، وبعطوش الذي استخدمه الفرنسيون في التكنيل بجباله «حبرية» وروجها الذي هو عنه في نفس الوقت . وكيف أنه عاشرها أمام زوجها - عنه - مرة - ثم فكك ب ، وقد جنت في ثورة الثانية ، واسمى أمره معها بأن مرتها بالفس ، وما لبث أن ضا برصاصات مسلحة^(١٩)

وعلى هذا النحو نحصل صفحات «اللاز» بالنقد لكل الأوضاع والأفكار والشخصيات والمواقف التي يراها الكاتب من وجهة نظره غير موزنة . ومنذ الصفحات الأولى للرواية نطالنا آراء الناقد ، فهو لا يرضى عن أولئك الذين يستمرون شهداء الثورة ، ويلعب إلى أن الشهداء الذين شاركوا في الثورة من قدامى المجاهدين ، قد تحولوا إلى بطاقات تبرع بدورهم أن يحصلوا على منح مالية كل ثلاثة أشهر (أنابون برعى أن تحول شهداؤنا الأعضاء إلى مجرد بطاقات في جيوبنا ، تستظهرها أمام مكتب المنح ، مرة كل ثلاثة أشهر ، ثم يطويها مع درجيات في انتظار المسحة القادمة)^(٢٠)

وآباء الشهداء لم يعرفوا بكون إلا الارتزاق وانتظار الموت ، لا شيء إلا لأن أبناءهم اشتركوا في الثورة واستشهدوا فيها (الشيشان على رؤوسنا تكاد تقطر وسخاً ، البرانس مهتلة ، رقة ، متداعية ، والأحذية مجرد قطع من الحديد أو المطاط ، تشدها أسلاك حديدية ، والأوجه ذرقاء جافة ليس لنا من الماضي إلا القاسي ، وليس لنا من الحاضر إلا الانتظار ، وليس لنا من المستقبل إلا الموت . نتأكل كالجراثيم ، وليس غير)^(٢١) . لعله يطالب بتكريم هؤلاء ، أو بعباد حياة وادعة هائلة ، ومستقبل أفضل

وإذا كان الكاتب يدع شخصياته تعبر عن أفكاره حياً ، فإنه في غالب الأحيان ، يعطو صوته ، وترتفع صراخه ، وبخاصة عندما يتحدث المناقشات السياسية ، ويطول أمورها . فله مناقشات سياسية بين زيدان وأخيه وقدر ، حول جميع الشباب ، والمشارك ،

والخرق ، والوصح الذي أصبح عليه الناس من فقر وبؤس وصبري وجهل ومرصى وظلم (صفحات ٤٤ ، ٤٥) كما أن هناك أجناساً مطولا دار فيه حوار بين ريدان ورفاعة المناصلين ، نجدته قد طال بشكل مسرف (ص ١٧١) ، وليس غدا ما يدعو إليه من الناحية الفنية . وقد كان التلميح كافيًا جدًا ، بدلاً من الإسراف في الحوار الصارخ مباشر .

وشخصية الكاتب صافرة جدًا عندما يكون الحوار حول المناقصات الطبية ، حيث يكشف عن وجهه الطبل ، وانحيازه الحاد للطبقات للطبقة . الثورة - في نظره - ثورة طبقية لتحرق الاشتراكية بين ضراء الجزائر ، أمثال اللار وحمر وقدور ومي الفرحي ، وبين أعياء الجزائر والبورجوازية الفرنسية الغازية المستعمرة . ومن ثم فإنه يرى النضال ملق بيبني أن يكون في جيبين ضد قوتين متحدثين : ضد الاستثمار أولاً ، والبورجوازية المتعصبة المرتبطة بالمصالح استثمارية ثانياً . وهذا واضح جدًا في ص ٢٠ ، ٥١ . وفي غيرها . (ينبغي أن نعلم به أكثر . وأعظم وجهه الطبق) ^(١١) ، (المهم في الوقت الراهن أن نقوى إيمانهم بوطنهم ، وبحريته . وعلى مر الزمن سيكتشفون بأنفسهم أن الأعياء مثلهم مثل المستعمرين ، أعداء اليوم ، وسيظلون أعداء ما داموا موجودين ، وحتى إذا ما قهروا ، وأخذوا رؤوسهم لندعصه ، فإنهم سرعان ما يسترجعون وسيطرون على الوضع) ^(١٢) ، (هذه الحركة يبنى أن تنبئ الصراع الطبقي من الآن ، وبدأت بحركة تحرر . الخطر كل الخطر أن يجرى الاستثمار إلى صالحه ، يحل من نتائجها ، ليحذف الوطن بين أيدي الصلاء والمصالح) ^(١٣) .

والهدف من كل ذلك واضح أيضاً : (الصبح هو الحق . وهذه البلاد ليس فيها حق ، لكن سيأتي يوم ، ولا يبق في الراي إلا الحجارة ، إلا الصبح ، لا الحق . يخرج الفرنسيون ، يفر الأعياء ويعدمون ، ينام جميع الناس على الشعب . تحرر كلنا . نعلم الحرية والرومية ، بما فيها الإنكليزية والألمانية والروسية . يصبح الحاكم من عندنا . الشايط ، والحواشي ، والقائد ، والشرطي ، منا . صبر صامرين ، مطيعين ، جميلين ، محرمين ، كالفرنسيين) ^(١٤)

أيًا ما كانت لأحد الفية القليلة التي قد توحد على رواية «اللاز» ، فإن الظاهر وظنر يُتبد بشره هذه

الرواية ، جعل كل الأنظار تنحى إليه ، كما سبق أن انتهت إلى عبد الرحمن الشرقاوي بمجرد صدور روايته «الأرض» . كل منها كانت علامة على طريق ، وحملت رؤية جديدة ، وحركت واقعا قسماً ، ولست أدف شيئا أبعد ما يكون عن التسلية والترفيه . كل منها تصدر عن معاناة فعلية ، ومعايشة واقعية لا متخيلة ، وكل منها تنبع بما للغة المعربة من دلالات قوية نافذة ، بالرحم من بساطتها وسهولتها

وبالرغم من أنه كاتب مشترك في الثورة ، ويحاز إلى قودها الفاعلة ، فإنه لم يسلّم بصراعاتها الداخلية التي كانت تحدث في صفوف الوطنيين ، وكأنه أراد أن يقول إن الصراع الذي بدأ ضد الاستثمار والتخلف والقهر ، انتهى إلى أن يصبح صراعاً بين الوطنيين أنفسهم . فريدان والدة «اللاز» ثوري شيوعي ، ينضم إلى الثورة عن رعي وعن المنافع عينية ، يتعدى ذلك إلى إقناع الآخرين بالالتحاق بصعوف المناصلين . يد أن الثورة عدله ، في موجهة التطهير إلى قادتها جيد التحرير . يدعو التخلص من الأحزاب ، حفاظاً على سلامة الثورة ، ووحدة صفوفها . لأن فريدان لم يدخل في ذكره الماركسي ، ولا عن عقيدته . بل إننا نلاحظ أن الكاتب يصور الشيوعيين مثاليين متطرفين في وطنهم ، إذ إسم احتفلوا من قبل رجال الثورة وأودعوا علباً في قاع الجبل ، وفي الحب . لا يدرون ما يصيرهم . ومع ذلك فإنه يعطهم مناصرين عملاً لأهداف من اعتقلوهم ، ولا ينظرون إليهم إلا نظرة الرقيق إلى الرقيق .

والظاهر وظنر في هذه الرواية وفي غيرها ، بما نماناً من تأثير بسبب المخطوط . ومعروف أن عدداً كبيراً من كتاب العرب ، وخاصة في بلدان التي شهدت ظهور هذا الفن متأخراً ، قد ساروا في صوة كتابات نجيب محفوظ . وعلى مدى أسلوبه . وهناك من راح يقلده مع تغيير في أسماء الشخصيات ، والأماكن . أما الظاهر وظنر فإنه لم يتأثر إلا مؤثرين اثنين . خبثه ورؤيته ، وواقع الحياة في مجتمعه ، ونأي بنفسه عن محاكاة نجيب محفوظ ، وعن التأثير بالكتاب الفرنسيين . وكتب رواياته بشكل تقليدي ، محترماً بالبناء الفني للأشرف ، الذي لا يسعى إلى إغراب أو ثورة أو تعبد .

في بعض الأحيان ، قد يوصى إلى قارته بأنه يستمرى في ذكر تفاصيل وجزئيات متباعدة ، لكن سرعان ما يكشف القارئ أن هذه الجزئيات التي راح

يتمسكها من هنا وهناك وهناك لست إلا أشياء ضرورية ومهمة لخدمة الخطو العام ، واماخ التعمق الذي يسود الرواية . فأتت لن تعتقد فيما يثار حول «اللاز» . دون أن تكون غداً إشارات أو تلميحات إلى بعض التغير البسيط الذي طرأ على حياة أمه . «صارت تشرى السكر بالكينو ، والقهوة بالنعبة ، والزيت بدير . بل وب من حين لآخر تشرى عبه حوى الترك . أو شيئاً من الحور أو الفم ، بين كان الشخان لا يبعث من كوخها إلا من صنة لأخرى . » وهكذا ، فإنه لم يسرف - لأنه كاتب واقعي - في تجسيد الحالة الاقتصادية للأمر ونصحبها ، تأكيداً لما يثار حوله من أنها تقوم بدور القواعد للضابط الفرنسي الذي يرتبط باللاز بعلاقة غير معهومة للعامة ، وإنما حاول أن يكون محمداً ومحمولاً ومسطقياً في تلمس مظاهر التحول والتبدل الاقتصادي للأمر

• • •

وإذا كانت شخصية «اللاز» هي حجر الزرورة في أولى روايات الكاتب ، فإن رواية «اللاز» هي الحجر الذي دارت حوله بقية أعماله ، سرجه أنه أطلق على روايته الأخيرة «العشق والبرق في الزمن الحراشي» . الكتاب الثالث لللاز . وعنه نخطت لنته منذ البداية كتابة رباعية روائية : في الجزء الأول منها - «اللاز» - عالج قضية ثورة الشعب الكادح البسيط . طوال ثمانية أشهر ، إبان المصادم الثورة . دون أن يكون مؤرخاً ، على الرغم من أن بعض الأحداث التي تعرض لها قد وقعت . أو وقع ما يشبهها ، إذ وقف منها في زاوية معينة . يبنى حينها نظرة القصص الخاصة . ثم جاء الجزء الثاني مثلاً في رواية «الزوال» ، ليتنقل إلى المرحلة التي واجهت فيها الثورة أعداءها الداخليين . عندما بدأت تغل على التعبير للمادي الاقتصادي في حياة الفلاحين . إن مجرد الإحلال في الثورة الزراعية والإصلاح الزراعي هو كشف وتعبئة للوعي المضادة التي أسفرت عن وجهه القبيح ، وراحت تخطط لاغتيال أسلام الفلاحين . ولتوديع الأرض عصبه ، ولتدمير محططات الثورة . ولصرب كل المؤيدين مثل هذه الخطوات الخرفلة . والشبح بر الأرواح - على سبيل المثال - وهو يبدو للقارئ محافظاً على القديم ، حريصاً كل الحرص على سبقاته كما هو - لا يرضى من أي تجديد أو تطوير . بل إنه يلمس كل من يذكر هاتين الكلمتين ، لاسها ترتبطان بما يسمى «الاشتراكية» التي سوف تسببه ما يتصور أنه حق محاص جداً له وحده . هذا اصطليحت طرته إلى كل شيء بصيغة معادية ، ناعرة ، رصه فهو يرفض عدد السكان للتكاثر في مدينة «قسنطينة» ، كما يرفض التسول والتسولات . وينفر

من الحركة المفردة المتصاعدة ، ومن رحام الناس في الشروع ، وبطرد الألوان والروائع ، ويلبس الفهال وتواجههم في المدينة . أحداث الرواية تقع في مدينة «قسطبة» بعد الاستقلال بسبع سنوات .

وفي الرواية تركيز على شخصية «بو الأرواح» وهو الشخص ، والرجعية ، ونقطة نبرة الشخصية عن الداخل ، وخاصة في القسم الخامس المكون من «جسر قصير» ، إذ يتعمق الكاتب رجعية في استكناه داخله ، وعرائزه ، ورجعياته المتناقضة ، بل إن الكاتب يعمل نفس الشيء مع ملحد والأب ، ومعظم أفراد أسرته . يريد بذلك أن يكشف عن المظلمة والألم خلق واليوثق المدينة وراء سلوكه الزاهر وهو يريد كل تصرف حاضره إلى بواعث قديمة كاتمة ، وكأنها موروثه لدى ملحد والأب . ثم ظهرت آثاره في قضية «بو الأرواح» منه . مدشب عن نفوق ، في علاقته السوية ، ورجعياته السابقة . وعقمة ، وحشمة ، ورجعته العارمة في الاستتار ، فالعصر والحسن والأرض

وبل هذا القسم من الرواية هو أبداها عن المباشرة ، والإبصار ، والمطاطية ، والرمز إلى نفس الصحيح . ولم يعمل الكاتب هذا الخيط النفسي عن الخلف الدم للشخصية منذ بداية الرواية . حيث يتصور إحساسها الكلي إزاء التصور العام والحساس الذي يلاحظه حوله . فكل شيء يتغير ويتطور إلى الأفضل : الأكواب الذي لم يتعدوا ، أدوا دورهم الوطني وواصلوا الكفاح في ميادين أخرى ، ومن كان يتصور أنهم أرادوا القوم ، استطاعوا أن يغيروا مجرى حياتهم . أما «بو الأرواح» فإنه الوحيد الذي ظل على حاله ، متشبهاً بأمكاره ، متقوقها داخل مصالحة الخاصة ، متحاراً إلى نفسه المظلمة التي تريد تدمير كل جديد ، وتنتظر الزوال الذي يحطم كل ما يجد على حياة الناس وأبدان

والظاهر النشال ضابط سام يحل ويربط . حار لخلق شهيد . نيتو الدلائل الخائفة ، فب لشخصية يبايئ النفس والمعن من وصحة . سمعان مهرب الصابون ومحدثات صهر لضابط سام يحل ويربط صمكت يا رسول الله . صمكت يا حب الله من علامات قيام الساعة أن يتداول الحصة الغراء . رعاة الشاة في البياض ، وأن تعد الأمة ربيها ، وأن يتقلب الأسفل على الأعلى ، وأن لا يبقى هناك أسفل وأعل فتلك علامة قيام الساعة . وها هي تحل إلى (رلة الساعة شيء عظيم) ^{١١٤}

والرواية كتابتها مكتوبة بشكل تخففي . حول شخصية واحدة ، وفي إطار رمي لا يتجاوز الضاعف الست . وتلمح في ثقافة الكاتب الغربية . ومعابشته للتاريخ العربي الحديث . فهو يربط بين بعض ما يحدث في الجزائر ، من مظاهر سلوكية وأخلاقية . وما يجري في بقية البلدان العربية بمراث المغرب

العربي ، تبرزها مناقشاته الدائمة لآل محذون . وعقله نظريته ، وإيمانه النظر في آرائه الخاصة بالمدينة والتمرد واليدو والخضر وما إلى ذلك .

• • •

ويقتحم الظاهر وظلّ في روايته الثالثة (الخواتم والقصر) على الطبقة الحاكمة حصونها وقلاعها . وأموارها المنيعة . بعد أن خرجت من فاع المجتمع . لتحتمل على القمة . إنها القوى الثورية المضطمة . التي نبت من أصول شعبية فقيرة . ولانفتت باسم الشعب . حين أحداث التعبير عنه بشكل معتقل ومربى ومصوغ . وسرعان ما يكشف الناس العاديون أن هذه القوى التي تهب للمصالح . والدعاة . والاصالة . والتي تفتت وحدة المطاعة . وتحطم الاستقرار النفسي والأمن الاجتماعي . والتي تستشر الضمير لإدلال المطحوبين . والحسن لا مناصح دم الأصحاء . هذه القوى المستقلة المشددة . ليست إلا مجموعة من القصوص . يعقأون العيون الخائفة . لا يثرون الأيادي الكاذبة الفاعلة . ويبتكروا بالمعدري . ويثرون الرعب والفرع في عوس كل الناس .

ولأول مرة يستخدم الكاتب رمز . وهو رمز شفاف أقرب إلى الفهم . وقصصه منه إلى القصوص . وقد توسل بالرمز . ليقول كل الآراء والمعارف التي أنشأ إليها اصطنع شخصية «علي الخواتم» - المياد - لتحمل كل الملامح النفسية المتضادة . كالتصالي في خدمة المطاعة . والحب . حتى لم يظهر المبدأ . والذكاء للوقد . الذي يمتدح به في أشد المواقف تعقيداً . لطيفة الناس . ولغيرهم . والصبر للوصول إلى الهدف الإنساني . وهو يصادف هذا من القرى . لكل قرية من انفسها . وأمكارهم . ومطالبهم قرية الأعداء . قرية التحفظ . قرية الاحتجاجات - قرية التساؤلات . وكل قرية رمز إلى معنى أو فكرة . كما أن الشبكة الكبيرة ليست إلا دماً

ولا يتصور أحد أنه يجم في الخيال الرومانسي اللا حدود . ومنها ما خياله . فإنه يعكس الواقع . في صور تدعو إلى تساؤل عن إمكانية توليدها والحقي أنه أراد أن يصرح بأن الواقع المزري من القردة والشهوة . بالشكل الذي يحل الناس يتسلطون هنا إذا كان محقلاً ووجد هذه الصور القوية ؟ ! وإذا كان تصور وجودها - خيالياً - غير ممكن وغير قابل للتصديق ، فما بالنا بها وهي واقعية وموجودة بالفعل لا بالقوة . والناس يمشونها خطوة بلحظة . ويوما في إثر يوم ؟

وما لاحظناه في الظلال ، نلاحظه هنا ، وهو أن الكاتب يصرح على ور الشخصية الشعبية . امتعاء والمتجبه من وسط الخاهير . إن وعلى الخواتم ، إنسان عادي بسيط ، أحب الناس فحبوه . وأخلص

لهم فأنطصوا له ، وصاروا مستأ يستند إليه . حمل همومهم ومشاكلهم . وسعى من أجل التعبير عنها ، في مواجهة الزعماء للسلطين الذين يسكنون الخمرات ويمتصون دماء الناس . وإذا به يدمر هو نفسه ويرقى عزها ، وإذا بالناس يلتصقون حوله ويمتلونه . إنه رمز للشعب العامل الطيب . الذي يتصر في البداية ، ويرى أعداء الشعب من الحكام القصوص . وبعد فقد كان الكاتب حريصاً على تبيان أن قرية الأعداء ، أشبه بالظلام الشيعي الصادم . تكها القرية المتقدمة - تكنولوجيا وفكرياً - عن باقي القرى التي مر بها «علي الخواتم» وهذا هو الانعطاف الذي يسفر عن نفسه في كل روايات الظاهر وظلّ .

وهناك أقوال جريئة مبثوثة هنا وهناك . وأيا ما كانت الشخصية التي تصدر عنها . فإيا أقوال المؤلف أولاً وأخيراً . والأمانة على ذلك كثيرة . إن العصر لا يمكن أبداً أن يعرف شقيقه أو عصمه انعطاف والشفقة لا يدخلان لنوب القصوص إطلاقاً كيف يشق أو يحلف للثمن ؟ ^{١١٥} ، والقصر يعوس لجميع الخمرين ، في شخص على الخواتم - إذا كنتم حقا تحبون السلطان وتكونون له الولاء التام . في طلبكم إلا اتباع أهل قرية التصرف ولانفسهم إليهم ^{١١٦} ، «مد حضور طوية» . لم يصدم واحد من الرعية . لينت ويؤكد صمته . ولقد كشف عن الخواتم هنا كمن يعمل على كشفه منذ تسع وتسعين سنة . أثبت أن القصر شيء . وأن الرعية شيء آخر . وأن نظرة القصر إلى الرعية ، هي نظره إلى انفسه والطبور والخنافس والدواب . وغير ذلك مما خلق . ليؤدي له خدمة . وليس ليتلقى منه خدمة . ^{١١٧} ، «أن شيم بالشهوة والمسر ضحرف» . أو أن يطلب منكم سمكة من هذا النوع كل يوم فتعجز وتقتل . أو أن تحسد على ما قد تثار من عمة فتقتل . هل عكرت جيداً يا علي الخواتم ^{١١٨} . وأخيراً ، هؤلاء إبحرة على الخواتم . الخرمون المسجون . لقد أهدروا في المساحة وكشعوا عن سرالهم الخبيث . هذا هو العرض يدد ^{١١٩}

• • •

وبعد للكاتب مرة أخرى إلى أرض الواقع . في آخر رواياته «العشق والموت في الزمن الخرافي» ١٩٨٠ . وهو في هذا القود يجتاز أخطال روية مجموعة من شباب المطامعة . ممن نظروا للمستدركة في أعمال الثورة الزراعية . إهم جيل جديد مختلف عن قدامى المهادين . يرمعون جناضل العالم الثالث . ويؤمنون بالثورة . ويمركون أبعاد الناصب بظنعه المعصية بهم يمشون لحظاظ مرهقة المكربة . و كائراً قد يحضرو من عهد الخيل والعمر . صطهاد العدو المتوق

وحلال مرة التطوع القصيرة في إحدى القرى الخرافية . تنازعاعات بين للمسكر الرجعي من بعض

الشباب المتخلاء من أمثال مصطفى والعسكر الثوري الذي نمته جميلة وثريا وغيرهما. لكننا لا نطهر بمستوى فن من الصراع الدرامي. إذ انحصرت حلالات في مجرد مناقشات برنطية لفظية، حوليات شباب مراهق ديباً وسياسياً، لدرجة أننا نجد قراءً يعبها مكررة من روايات الكاتب السابقة، فضلاً عن أنه انتهى إلى حشر دوايته بآراء الفلاسفة، والثوار، والأدباء، والشعراء، من الفرنسيين وغيرهم والصينيين والفيتناميين والأكراد.

والأكل من هذا مدعاة للدهشة أنه عندما يستشهد بأحوال «بابونجودا» و«ليني» في «المحطات» مثلاً، يحدد المجلد والخزء وموضوع الفصل «ابن السلطة وبين الثورة المصادمة»، ويشير إلى المصدر في لعمش، واسم المترجم، وتاريخ الطبعة، وكأنما يعد بحثاً ولا يكتب رواية فنية.

ولأول مرة نجد في هذه الرواية بين اهتماماً فنياً بل ذكر دوره مناضلاً ورفيقاً لخوازي يوميين، ومشاركاً فعلياً في الثورة الجزائرية: (أعرفه منذ الخمسينيات، وأعرف بالتفصيل كل تركيبات فكره. فقد استمعت إليه يتحدث، بعد عودته من مؤتمرات طرابلس، وركبته مرة بتطير، خلال ثورة حراسة كنت أقوم بها، قرابة العشرين دقيقة، تحت الشمس المحرقة في انتظار أن يحضر رئيس فرقة الحراسة، وعشت حتى الأعناق فترة إعلان تمرد من الحكومة المؤقتة بكل شجاعة، وأجريت معه حديثاً صحفياً يوم لم تكن الأمور بهذه لعله أنون لتصبح صحف لنفسه بإعطائه بعد الاستقلال، ونشرت كل كلمة قالها في خطبه، ولدى تفسير لكل حركة قام بها. وقد تحدثت أكثر من مرة. كان على أن ألتصق به بحكم حراسة الكتابة، وبحكم تواجدى السياسي معه، وأنها بحكم بدارنى التي لا يمكن أن أظفر بها وأنا فنان محكوم عليه بالتوقى بل الأمل للأمل. إنى أفرقه كما أفرق مصطفى) (١٢١).

وكثيرة هي الصفحات التي أنشد فيها بدوره بوصفه كاتباً استطاع أن يدخل إلى التاريخ الأدبي والفنى والاجتماعي في الجزائر، شخصية «اللاز» إلى نفس معالي حطية متعددة، والتي تجسد نصال شبيب وآلامه، وما تزال تحرس الثوار، وتظهر في الوقت اللازم، بحيث أصبح «اللاز» في نظر الكاتب وعمل لسانه، مودجاً فريداً يجد فيه كل جزائري نفسه، وكل شعب مناضل حر يجد فيه رؤيته الآتية والمستقبلية، فهذه الشخصية رمز لما كان ولما هو كائن ولما ينبغي أن يكون. اللاز موجود في كل جبل، في كل مكان، وكل زمان. اللاز كائن وغير كائن، كائن حيناً حللنا وحيثاً وبيتاً وجوهنا، اللاز بلاء الدنيا، في حرائر، والمغرب، وتونس، ومصر، ولندن، والسند، اللاز حق وغير حق، اللاز هو الشبيب، والشبيب هو المستقبل. وأن الإيمان بالمستقبل هو سلاح كل مناضل ومناضلة. على هذا النحو يوه

الكاتب بيقينته في رواية «اللاز»: (برهما، في رواية اللاز كان عبقرياً حقاً، استطاع وهو يتحدث عن حوادث داخلية محضة، ذات طابع خاص، تجرى ببلادنا، أن يستشف جوهر حركة عهد الناصر. ربط بين ما يجري علينا وما يجري عندهم، وكما لو أنه عمك يحيط القضية كلها كان شمولياً وكان ذكياً لم يربط بين محريات الأمور في مصر والجزائر فحسب، بل أنشأ حركات العالم الثالث كلها، وجعل إسكافية ارتباطها القريب أو البعيد بالإمبريالية ويمدو الأسس واردة جداً. فقد حدد بالتدقيق، لمركبات ثورية من غير الثورة، وترك كل الاحتمالات ممكنة لمستقبل الجزائر) (١٢٢).

نجد، بعد ذلك، تحريفاً بين ظروف الثورة في مصر وفي الجزائر وآراء وأفكاراً سياسية كثيرة جداً وحديث الكاتب عن غلبه بطول ويطول، دون لف أو دوران. بكل الموصوح والباشرة. هناك صفحات كاملة لتحير ترجمة شخصية للكاتب، وصفحات أخرى أقرب إلى أن تكون مقالات سياسية، أو نقداً اجتماعياً صريحاً، ولا أحد على الإطلاق يشك في أن الطاهر وطائر «محقق ومتأمل وطني تزيه»، لكن الصريح بذلك أن العمل رولاً، يصدم القارئ الذي يتابع رواية موضوعية. إن تضخم الذات إلى هذا الحد، ربما جاز في مجال آخر غير الرواية ولدى قراء لا يتوقعون من الكاتب الواقعي الاشتراكي طغيان الآنا والذاتية بهذا الأسلوب اللامني. ودون داع أو ضرورة تعرضها أحداث الرواية وموضوعها الأساسي.

إنه يحصل من كتاباته أناجيل ودساتير وتعاليم، ولم يعد ذلك يغنى عن أحد، فتراثه بطرولاً ومحظنون كتاباً، ويحفظون أبطال رواياته. لقد حوّل بعض شخصياته الروائية - في صفحات روايته الأخيرة - إلى ما يشبه الشخصيات الحصارية التاريخية المصورة في ذاكرة الشعب. فالتاس يشحنون صبا، ويذكرون مواقفها، ويشيدون بطولاتها، وهكذا وهو يحرص على قارئ روايته هذه، فرائته وكتابه الذين يفضلهم، أمثال «بابونجودا» و«مجنون» و«كافكا» و«كاتب يصنع». وينقل عنهم بعض العبارات والفقرات، كما يستشهد بأشعار بعض الشعراء، ويدون مخادج من شعرهم.

هذه للملاحظات المائلة التي شغلها المناقشات، والمحدث الشخصي، أضفت كثيراً من الفصول حيوية الصراع، وحرارة الأحداث، والتمسق في صيات الشخصيات. ولعله أيضاً اتحد بالقارئ من الواقع القوي للتحرك الحلى، وحله يتابع - فقط - آراء الشخصيات وأفكارها ومناقشاتها التي لا تخرج عن دائرتين اتسمت: الفترة الأولى هي دائرة الشاب المتحمس لثورة الزراعية وللمهم بالشيوعية، والدائرة الثانية هي عوى الثورة المصادمة للثورة من الداخل ومن

الخارج معاً، أي من داخل صفوف الثورة ومن خارجها. ومما أضعف بناء الرواية، حرص الكاتب لتلك الرسائل القرامية التي كان يبعث بها يومياً أحد لمبشرين بكلية الآداب إلى «جسيلة» التي لا تحبه، فلم يكن ثمة ما يدعو إلى تلك العثر التي انتقاه الكاتب، وهي مكتوبة بلغة شعرية.

ومع ذلك كله فإن الطاهر وطائر يعد واحداً من أهم كتاب الرواية العربية في الجزائر، وهم قلة يشقون الطريق في صحرة باعثة. وهو في وسط هذه القلة القليلة يمثل الفنان الواسع القائد. الذي يضرب المثل لحيله وللأجيال القادمة، على قدرة الفن الأصل الحاد في الريادة والتوجيه، وعلى إمكاناته اللا محدودة في التأثير والتغيير، وأنه الساعد الطوية التي تعد ركيزة أساسية من ركائز أية ثورة تقدمية واعدة. وإذا كان ذلك قد تحقق - بشكل أو بآخر - من خلال بعض رواياته وقصصه القصيرة، وإذا كانت تلك الكتابات في هذه الموصوحات المحددة ضرورة في أقطاب الاستقلال، وفي إبان الثورة الزراعية والثقافية، فإن على الكاتب أن يبدأ في ارتداد آفاق جديدة، ومعالجة مشكلات جديدة، تواجه الإنسان العادي في حياته اليومية. ولا شك أن الكاتب للمستقبل يؤمن - بما لا يدع مجالاً للشك - بأن واقع المجتمع الجزائري في السبعينات والثمانينات يختلف، وأن القضايا تختلف. وأنه ينبغي أن تعتمد أساليب التعبير هنا. كما يلزم ألا يقف الكاتب جامداً عند نقطة الاندفاع لا يتبدلها. وهذا من واقع الاعتقاد بقدرات هذا الكاتب الجهد، الذي سوف تحلله أفلام الشباب من الكتاب ليلتدلي.

• هوامش

- (١) انظر: «بانوراما الرواية العربية الحديثة»، سيد حامد الساج - دار المعارف ١٩٨٠ ص ٢١٨.
- (٢) اللاز - الطاهر وطائر - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر ١٩٧٩ - ص ٨.
- (٣) الزوال - الطاهر وطائر - دار العلم للملايين ١٩٧٤، ص ٦.
- (٤) اللاز - ص ١٢.
- (٥) اللاز - ص ١٦.
- (٦) اللاز - ص ١٥.
- (٧) أنظر تصنيفه أجيد لهذا الشهيد صفحات ١٩٠، ١٩١، ١٩٢.
- (٨، ٩) اللاز - ص ٩، ١٠.
- (١٠، ١١، ١٢) اللاز - صفحات ١٩١، ١٩٢، ١٩٣.
- (١٣) اللاز - ص ١٣.
- (١٤) الزوال - دار العلم للملايين ١٩٧٤ - ص ١١١.
- (١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩) الحوات والقصر ١٩٨٠ - صفحات ١٤٠، ١٤١، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٠، ١٦١، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠، ١٧١، ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٨١، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٢، ٣١٣، ٣١٤، ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٢٦، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٨، ٣٨٩، ٣٩٠، ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٣، ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٦، ٣٩٧، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٥، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٠٩، ٤١٠، ٤١١، ٤١٢، ٤١٣، ٤١٤، ٤١٥، ٤١٦، ٤١٧، ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٢٦، ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٢٩، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٣، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٥٤، ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٥٨، ٤٥٩، ٤٦٠، ٤٦١، ٤٦٢، ٤٦٣، ٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٦٩، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٧٢، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٥، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٧٩، ٤٨٠، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٣، ٤٨٤، ٤٨٥، ٤٨٦، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠، ٤٩١، ٤٩٢، ٤٩٣، ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٦، ٤٩٧، ٤٩٨، ٤٩٩، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٢، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥٦، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٧، ٥٦٨، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١، ٥٧٢، ٥٧٣، ٥٧٤، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٧، ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠، ٥٨١، ٥٨٢، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٨٦، ٥٨٧، ٥٨٨، ٥٨٩، ٥٩٠، ٥٩١، ٥٩٢، ٥٩٣، ٥٩٤، ٥٩٥، ٥٩٦، ٥٩٧، ٥٩٨، ٥٩٩، ٦٠٠، ٦٠١، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٨، ٦٠٩، ٦١٠، ٦١١، ٦١٢، ٦١٣، ٦١٤، ٦١٥، ٦١٦، ٦١٧، ٦١٨، ٦١٩، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٢٢، ٦٢٣، ٦٢٤، ٦٢٥، ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٠، ٦٣١، ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٣٨، ٦٣٩، ٦٤٠، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٥١، ٦٥٢، ٦٥٣، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٦، ٦٥٧، ٦٥٨، ٦٥٩، ٦٦٠، ٦٦١، ٦٦٢، ٦٦٣، ٦٦٤، ٦٦٥، ٦٦٦، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩، ٦٧٠، ٦٧١، ٦٧٢، ٦٧٣، ٦٧٤، ٦٧٥، ٦٧٦، ٦٧٧، ٦٧٨، ٦٧٩، ٦٨٠، ٦٨١، ٦٨٢، ٦٨٣، ٦٨٤، ٦٨٥، ٦٨٦، ٦٨٧، ٦٨٨، ٦٨٩، ٦٩٠، ٦٩١، ٦٩٢، ٦٩٣، ٦٩٤، ٦٩٥، ٦٩٦، ٦٩٧، ٦٩٨، ٦٩٩، ٧٠٠، ٧٠١، ٧٠٢، ٧٠٣، ٧٠٤، ٧٠٥، ٧٠٦، ٧٠٧، ٧٠٨، ٧٠٩، ٧١٠، ٧١١، ٧١٢، ٧١٣، ٧١٤، ٧١٥، ٧١٦، ٧١٧، ٧١٨، ٧١٩، ٧٢٠، ٧٢١، ٧٢٢، ٧٢٣، ٧٢٤، ٧٢٥، ٧٢٦، ٧٢٧، ٧٢٨، ٧٢٩، ٧٣٠، ٧٣١، ٧٣٢، ٧٣٣، ٧٣٤، ٧٣٥، ٧٣٦، ٧٣٧، ٧٣٨، ٧٣٩، ٧٤٠، ٧٤١، ٧٤٢، ٧٤٣، ٧٤٤، ٧٤٥، ٧٤٦، ٧٤٧، ٧٤٨، ٧٤٩، ٧٥٠، ٧٥١، ٧٥٢، ٧٥٣، ٧٥٤، ٧٥٥، ٧٥٦، ٧٥٧، ٧٥٨، ٧٥٩، ٧٦٠، ٧٦١، ٧٦٢، ٧٦٣، ٧٦٤، ٧٦٥، ٧٦٦، ٧٦٧، ٧٦٨، ٧٦٩، ٧٧٠، ٧٧١، ٧٧٢، ٧٧٣، ٧٧٤، ٧٧٥، ٧٧٦، ٧٧٧، ٧٧٨، ٧٧٩، ٧٨٠، ٧٨١، ٧٨٢، ٧٨٣، ٧٨٤، ٧٨٥، ٧٨٦، ٧٨٧، ٧٨٨، ٧٨٩، ٧٩٠، ٧٩١، ٧٩٢، ٧٩٣، ٧٩٤، ٧٩٥، ٧٩٦، ٧٩٧، ٧٩٨، ٧٩٩، ٨٠٠، ٨٠١، ٨٠٢، ٨٠٣، ٨٠٤، ٨٠٥، ٨٠٦، ٨٠٧، ٨٠٨، ٨٠٩، ٨١٠، ٨١١، ٨١٢، ٨١٣، ٨١٤، ٨١٥، ٨١٦، ٨١٧، ٨١٨، ٨١٩، ٨٢٠، ٨٢١، ٨٢٢، ٨٢٣، ٨٢٤، ٨٢٥، ٨٢٦، ٨٢٧، ٨٢٨، ٨٢٩، ٨٣٠، ٨٣١، ٨٣٢، ٨٣٣، ٨٣٤، ٨٣٥، ٨٣٦، ٨٣٧، ٨٣٨، ٨٣٩، ٨٤٠، ٨٤١، ٨٤٢، ٨٤٣، ٨٤٤، ٨٤٥، ٨٤٦، ٨٤٧، ٨٤٨، ٨٤٩، ٨٥٠، ٨٥١، ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٥٤، ٨٥٥، ٨٥٦، ٨٥٧، ٨٥٨، ٨٥٩، ٨٦٠، ٨٦١، ٨٦٢، ٨٦٣، ٨٦٤، ٨٦٥، ٨٦٦، ٨٦٧، ٨٦٨، ٨٦٩، ٨٧٠، ٨٧١، ٨٧٢، ٨٧٣، ٨٧٤، ٨٧٥، ٨٧٦، ٨٧٧، ٨٧٨، ٨٧٩، ٨٨٠، ٨٨١، ٨٨٢، ٨٨٣، ٨٨٤، ٨٨٥، ٨٨٦، ٨٨٧، ٨٨٨، ٨٨٩، ٨٩٠، ٨٩١، ٨٩٢، ٨٩٣، ٨٩٤، ٨٩٥، ٨٩٦، ٨٩٧، ٨٩٨، ٨٩٩، ٩٠٠، ٩٠١، ٩٠٢، ٩٠٣، ٩٠٤، ٩٠٥، ٩٠٦، ٩٠٧، ٩٠٨، ٩٠٩، ٩١٠، ٩١١، ٩١٢، ٩١٣، ٩١٤، ٩١٥، ٩١٦، ٩١٧، ٩١٨، ٩١٩، ٩٢٠، ٩٢١، ٩٢٢، ٩٢٣، ٩٢٤، ٩٢٥، ٩٢٦، ٩٢٧، ٩٢٨، ٩٢٩، ٩٣٠، ٩٣١، ٩٣٢، ٩٣٣، ٩٣٤، ٩٣٥، ٩٣٦، ٩٣٧، ٩٣٨، ٩٣٩، ٩٤٠، ٩٤١، ٩٤٢، ٩٤٣، ٩٤٤، ٩٤٥، ٩٤٦، ٩٤٧، ٩٤٨، ٩٤٩، ٩٥٠، ٩٥١، ٩٥٢، ٩٥٣، ٩٥٤، ٩٥٥، ٩٥٦، ٩٥٧، ٩٥٨، ٩٥٩، ٩٦٠، ٩٦١، ٩٦٢، ٩٦٣، ٩٦٤، ٩٦٥، ٩٦٦، ٩٦٧، ٩٦٨، ٩٦٩، ٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢، ٩٧٣، ٩٧٤، ٩٧٥، ٩٧٦، ٩٧٧، ٩٧٨، ٩٧٩، ٩٨٠، ٩٨١، ٩٨٢، ٩٨٣، ٩٨٤، ٩٨٥، ٩٨٦، ٩٨٧، ٩٨٨، ٩٨٩، ٩٩٠، ٩٩١، ٩٩٢، ٩٩٣، ٩٩٤، ٩٩٥، ٩٩٦، ٩٩٧، ٩٩٨، ٩٩٩، ١٠٠٠، ١٠٠١، ١٠٠٢، ١٠٠٣، ١٠٠٤، ١٠٠٥، ١٠٠٦، ١٠٠٧، ١٠٠٨، ١٠٠٩، ١٠١٠، ١٠١١، ١٠١٢، ١٠١٣، ١٠١٤، ١٠١٥، ١٠١٦، ١٠١٧، ١٠١٨، ١٠١٩، ١٠٢٠، ١٠٢١، ١٠٢٢، ١٠٢٣، ١٠٢٤، ١٠٢٥، ١٠٢٦، ١٠٢٧، ١٠٢٨، ١٠٢٩، ١٠٣٠، ١٠٣١، ١٠٣٢، ١٠٣٣، ١٠٣٤، ١٠٣٥، ١٠٣٦، ١٠٣٧، ١٠٣٨، ١٠٣٩، ١٠٤٠، ١٠٤١، ١٠٤٢، ١٠٤٣، ١٠٤٤، ١٠٤٥، ١٠٤٦، ١٠٤٧، ١٠٤٨، ١٠٤٩، ١٠٥٠، ١٠٥١، ١٠٥٢، ١٠٥٣، ١٠٥٤، ١٠٥٥، ١٠٥٦، ١٠٥٧، ١٠٥٨، ١٠٥٩، ١٠٦٠، ١٠٦١، ١٠٦٢، ١٠٦٣، ١٠٦٤، ١٠٦٥، ١٠٦٦، ١٠٦٧، ١٠٦٨، ١٠٦٩، ١٠٧٠، ١٠٧١، ١٠٧٢، ١٠٧٣، ١٠٧٤، ١٠٧٥، ١٠٧٦، ١٠٧٧، ١٠٧٨، ١٠٧٩، ١٠٨٠، ١٠٨١، ١٠٨٢، ١٠٨٣، ١٠٨٤، ١٠٨٥، ١٠٨٦، ١٠٨٧، ١٠٨٨، ١٠٨٩، ١٠٩٠، ١٠٩١، ١٠٩٢، ١٠٩٣، ١٠٩٤، ١٠٩٥، ١٠٩٦، ١٠٩٧، ١٠٩٨، ١٠٩٩، ١١٠٠، ١١٠١، ١١٠٢، ١١٠٣، ١١٠٤، ١١٠٥، ١١٠٦، ١١٠٧، ١١٠٨، ١١٠٩، ١١١٠، ١١١١، ١١١٢، ١١١٣، ١١١٤، ١١١٥، ١١١٦، ١١١٧، ١١١٨، ١١١٩، ١١٢٠، ١١٢١، ١١٢٢، ١١٢٣، ١١٢٤، ١١٢٥، ١١٢٦، ١١٢٧، ١١٢٨، ١١٢٩، ١١٣٠، ١١٣١، ١١٣٢، ١١٣٣، ١١٣٤، ١١٣٥، ١١٣٦، ١١٣٧، ١١٣٨، ١١٣٩، ١١٤٠، ١١٤١، ١١٤٢، ١١٤٣، ١١٤٤، ١١٤٥، ١١٤٦، ١١٤٧، ١١٤٨، ١١٤٩، ١١٥٠، ١١٥١، ١١٥٢، ١١٥٣، ١١٥٤، ١١٥٥، ١١٥٦، ١١٥٧، ١١٥٨، ١١٥٩، ١١٦٠، ١١٦١، ١١٦٢، ١١٦٣، ١١٦٤، ١١٦٥، ١١٦٦، ١١٦٧، ١١٦٨، ١١٦٩، ١١٧٠، ١١٧١، ١١٧٢، ١١٧٣، ١١٧٤، ١١٧٥، ١١٧٦، ١١٧٧، ١١٧٨، ١١٧٩، ١١٨٠، ١١٨١، ١١٨٢، ١١٨٣، ١١٨٤، ١١٨٥، ١١٨٦، ١١٨٧، ١١٨٨، ١١٨٩، ١١٩٠، ١١٩١، ١١٩٢، ١١٩٣، ١١٩٤، ١١٩٥، ١١٩٦، ١١٩٧، ١١٩٨، ١١٩٩، ١٢٠٠، ١٢٠١، ١٢٠٢، ١٢٠٣، ١٢٠٤، ١٢٠٥، ١٢٠٦، ١٢٠٧، ١٢٠٨، ١٢٠٩، ١٢١٠، ١٢١١، ١٢١٢، ١٢١٣، ١٢١٤، ١٢١٥، ١٢١٦، ١٢١٧، ١٢١٨، ١٢١٩، ١٢٢٠، ١٢٢١، ١٢٢٢، ١٢٢٣، ١٢٢٤، ١٢٢٥، ١٢٢٦، ١٢٢٧، ١٢٢٨، ١٢٢٩، ١٢٣٠، ١٢٣١، ١٢٣٢، ١٢٣٣، ١٢٣٤، ١٢٣٥، ١٢٣٦، ١٢٣٧، ١٢٣٨، ١٢٣٩، ١٢٤٠، ١٢٤١، ١٢٤٢، ١٢٤٣، ١٢٤٤، ١٢٤٥، ١٢٤٦، ١٢٤٧، ١٢٤٨، ١٢٤٩، ١٢٥٠، ١٢٥١، ١٢٥٢، ١٢٥٣، ١٢٥٤، ١٢٥٥، ١٢٥٦، ١٢٥٧، ١٢٥٨، ١٢٥٩، ١٢٦٠، ١٢٦١، ١٢٦٢، ١٢٦٣، ١٢٦٤، ١٢٦٥، ١٢٦٦، ١٢٦٧، ١٢٦٨، ١٢٦٩، ١٢٧٠، ١٢٧١، ١٢٧٢، ١٢٧٣، ١٢٧٤، ١٢٧٥، ١٢٧٦، ١٢٧٧، ١٢٧٨، ١٢٧٩، ١٢٨٠، ١٢٨١، ١٢٨٢، ١٢٨٣، ١٢٨٤، ١٢٨٥، ١٢٨٦، ١٢٨

استعمال اللغة ووظيفتها للدلالة على الحدث أو الموقف إيجاز من معظم إنجازات الطبيب صالح في مجال الرواية العربية الحديثة . وحقل من الدراسات لا يزال يكثر . يحتاج إلى جهود من المعرفة والبحث الجاد . تكشف هذا الجانب من أدب الطبيب صالح مساهمته الحقيقية في مجال الرواية العربية . ولعل مرد ذلك أن الطبيب صالح قد قرأ وعظم وعمل لمصائب الرواية العربية . وخاصة في وظيفة اللغة للدلالة السليمة . فلا يخلو الطبيب صالح من تصديق لوكور وكورواد وإلبوت . فالطبيب صالح - في تشكيله اللغة - لا يستقر على زمن واحد . بل ينتقل من خلال الحدث على مستويات شعورية متعددة . مرة هو في خيبة الحلم . مراراً بين رمانيه في الماضي وحسبيل . ثم يعود إلى اللحظة . حالاً في زمان حاصر . ليضرب في محاذيل الكابوس والمديان . عائد مرة ثالثة إلى الصعرة والوعي . وهكذا يرى الأزمات متداخلة لتدخل الفكرة المغير بها ، تارة هي لغة . ما بعده قيل الكلام . وأخرى هي مباشرة وصريحة وواضحة . وثالثة هي مورولوج بين الكاتب وشخصياته . ومن ثم تتراوح المفاهيم - في تشكيل الأزمات - بين الغائب والمهاطوب والتكلم . حاكية روايات متغيرة للرؤية . يرى حدثاً واحداً . ويستشف موقفاً واحداً . ولكن من خلال ثلاث رؤى مختلفة وهنا تتعدد شخصيات الطبيب صالح وتركيب . فاستعمال ضمير واحد يعنى موقف واحداً . أي زماناً مفرداً . ويعبر شخصية مسطحة ذات بعد واحد واستعمال ضميرين . يعنى في الغالب موقفين أو رؤيتين . سواء في زمنين مختلفين أو في حس الزمن أما لتداخل صفات الثلاثة يعنى «الفرص» في تركيب الموقف . يعنى الاعتراف في ضمير التكلم . والمخاطبة ووجع النفس والتأمل في ضمير المخاطب . ويعنى «النشيط» في ضمير الغائب ومن هنا كانت

يموت . كانت الشمس تشرق وتغرب ، والقمر يطلع ويترى ، والرياح تهب ، والبرق يجرى ، والبلد تنام وتصحو .. كل شيء فقد طمسه ومناه ..^(١٢) .. وفي مثل هذه المقاطع الشعرية يصعد الطبيب صائح إلى قضيت اللغة وتكسيها لتكون معادلا موضوعيا سحلت الهككي ، أو الموقف القروي ، أو الحالة الشعرية المصورة . ونحس أن تركيب الصور وتآورها يدمج بدوفا من كل جوبه . ثم يقته إلى جريئات هي مكونات الكبر . وبعبارة خط على عاء تقبل بها كنت تحت وطائه على القعد .. الظلام كيف وعيني وأساسى . وليس حالة يتعلم فيها الصو .

الظلام الآن ثابت كأن الصو لم يوجد أصلا . ونجوم السماء مجرد عروق في ثوب قديم مهمل . النظر أضغاث أحلام . صوت لا يسمع مثل أصوات رجل العلى في نل الرمل^(١٣) ويقول في موقف آخر : كان المكان صامتا لا كما تتعدم الضجة . ولكن كان النطق لم يخلق بعد .^(١٤)

ولى « مريود » بروت بوصف ظاهرة « التفتت » ومروجة التراكيب لتفريب الصورة وتكتيها وتخلق معادل لها . ذلك أن « مريود » بعبارة صياغها تحتاج إلى صلب الأسلوب القصي . لأن صورهها نسبية - الداعية - كانت متوازنة ووصفها الخارجية : وضعت تحتها الحريد اليابس على لأصوات في خياله فانتبه . أضفى طريق النحلة في هبوب الريح مثل هبكل عطشى في أكفاته . شامت الآن تلك النحلة كما شامخ هو .^(١٥)

ولى مضاعف معية من روايات الطبيب صائح تنقسم البسة في أسلوبها وربما عن الباقى العام . ول هذه الحالة يكون لنقطع من الرواية - غالبا - نقطة تحول مهمة في الدلالة . وهو يرد دوما على لسان شخصية بيت رئيسية . حتى لا يؤثر هذا الامتصاص على مباحها الإصباحى أو القصي . ونحس في مثل هذه المقاطع أن اللغة تتحول إلى تركيب طارج ومضى . يبع من أعور سحيفة . وكأنها جناح لغات كثر . كأنها أباشد العهد القديم . أو عصر عطف نراثة . أو ماثورات الكهان . وهي تخرج به الشعر والحكمة والشماحة والطرد والفرح . ومن أبرز خصائصها الأسباب القصي والإيقاع المرتبط بالحدث - نثر أو امرجا وحلوا . وتدل على هذه الظاهرة نموذج « عشا الياثات » بلة دهابة لاستلام لامة « الرجل الكبير صفق يديه » جات به رى بحورية . بهذا طالع بادوب . رى نره نلابر عريانة جل . تنفصح وتبدل . الكمل رى السحبه . والبطن رى جلدان الشابه

مسكني من شبي وقالب لي هالك هبي . وقذب وضحت صحتها . شمت اليها والعبا قالت بالله يا شاكي قتال وأرقد بين أوراكي . تلق منك ونال هناك أخ أخ يا اخوان من وعده انبراء .^(١٦)

ونخلص عشا الياثات . بعد استلاء سماته . وبعد حدوث التحول . إلى ظسفه أعروق وأشمل تساوي هذه الأشياء . فيخرج الصوت ليس صوته ، يخرج شيئا وتزفها لما كان وما سيكون لقد رأى وسمع وأدرك . ولكن أداته للتعبير هي اللغة . وهي - في مثل حالة - أداة عاهرة . لأن الذي حدث أكبر من أن يستوعبه مصطلحات اللغة في مفردات ألفاظها العادية وكلها القاموسية . وهذا يستلزم بالإقاع الحدث للشعر والتفريب . وبحاور بالتجس أن يمد إلى مسارب الو . من المعرفة الخفية . وأن يبيب في الصو عيوبه الوعى والإدراك . طلعت المدينة وأنا أنكى . ما أعرف على ينش ولأيش ، من الحزن ولأ السرور . تربت الاديان يا اخوان . طلع الصوت ما هو صولى .. صوت ملان بالأحرار . ناديت فوق البيوت . ناديت للسوق ولشجر . ناديت للرمال والقبر . وانصابت والحصور . ناديت للصابين والمهروديين والمكسوديين .

لصالحين والنسكوانيين . ناديت للصحاري والمسلمين . ناديت الله أكبر . الله أكبر . وأنا أنكى وأنوح . ما أفدى أنكى على تلك الليلة ..^(١٧)

(لاستطيع أن أعبر عن ذلك) [عاشت] على زيادة النهم والإيقاع . وبمثل كان شديد «ود القرواني» . بما استعطف في لفته من سوجد وشجر . استعرا واحيا لمرفق «ود حامد» . لمرفق الإنسان . استفردا للحقيقة التي ضاعت زمانا . وبصياحها صاخ الناس كثيرين . حميد قد عاد إلى ود حامد لأنه أراد أن يرجع إلى نقطة البدء الصحيحة . «ود القرواني» - بحس الشاعر - يصحك من سدايته ويشد : «أهلا بك ومرحبا .. ود حامد مسجده ومريده . في الصيف حرها ما ينفد . وفي الشتاء يردا أبارك الله .. انصى وقت لفرح الخمر . والصابان وقت طلوع الرقيق . فيها الدباب والعمارب ومرعى اللاريا والنباتريا . حياها كد وكند . وشاكلها قدر صبيب الرأس . أنساك عن غابرها رى . الولاده لي كوارمك ..^(١٨) هذا الموضع في تزيده وإشاده بمثل لموضع حسب الرسول ود مختار عندما أهل عليه ضر البيت ذات صبر من الليل . فطرح موقفه وموقف ود حامد - في نقطة تحول مهم في بحرى الرواية - صوت عائل موقع بالشجر والأحرار . «أهلا وسهلا بالصيف الغريب الحادى من بلاد الله . وصلت على عشا الصياد وجسمه القبران» . ثم يكتم على ذاته في نفس الشيد مرددا «وحى بلم الله حالنا حال . عندما عز واحدة نرصح وور وحيد بدود بمره لا حيلر ولا حرج . وبيتنا قلبية نسع ما بيتنا طير . ومختار ابى طفل وصيح . في البيت شوية دخر . لاصم ولا لحم وأربعين القمح ومتكبرين مرج لله» .^(١٩)

أما خطبة عم محمود فتمدها الشيد الأساسى في رديد الطبيب صائح ، فقد لخص فيها لصو

البيت - العريب الرائد - حالهم . وهي بذلك تخلق عروق مختلف الأرمه . فهي الخاصى والخاصر والمستقبل . وهي التاقص والمصاغة بكل أشكالها . وهي الأمن والاستلاب . الوعى والاعراب . الإيمان والإلحاد . العبد والظلم . هي الإنسان بكل ما فيه . وهي قيسته وشموخه . واللغة في المقطع شمس عا بين وما لا بين . عن التوقع والحدس . عن الفرح والحزن . عن ما يقال وما لا يقال . «يا عبد الله . نحن كما رى جيش تحت ستر للبهيس البان . حياتنا كد وشظف . لكن قلوبنا حامرة بالرصى . قلوبنا بقسنا ال لسمها الله لنا . نصل غروصنا . ونحفظ غروصنا . متحزمين وملتمين على رواب الزمان وصروف القدر . الكثير لا يظفر . والقليل لا يفلت . حياتنا طريقها مرسوم ومعنوم من للهد إلى اللحد . القليل ال عندما صلبه يسوعنا ما تعبنا على حقوق إسان . ولا أكلنا ربا ولا سمعت ناس سلام وقت السلام . وناس عتب وقت الغضب . إلى ما يعرفنا بظن إنا صعاك إذا دعنا لغواء برمتا . لكننا نحن قينناك بين ظهرينا رى ما تقبل الحر والبرد . والوث وحياة . نغم معنا . لك ما لنا وعليك ما علينا . إذا كنت خير لهد عندما كل خير . وإذا كنت شر فانه حسنا ونعم الزكبل» .^(٢٠)

وقد كان شديد رواج ضر بيت معادلا موضوعيا للحدث . فقد رفضت العمل وشعت الكهنة بإجتهادات الدلالة وعظم المصاغة . وانسفت في سيعوبة الكون التي لا بشور فيها . مرددة ومشددة . أصوات المرح العظيم . «ولى هذا الشيد اعلى الطبيب صائح اللغة من كل سلطان . وجردا من كل قيد . وترك لها الاختيار لصياغة التشكيل الذى يرتضيه . فكانت شعرا فوق الشعر . وحدثت إلى دلالتها الأولى في لغة الكهان والسحرة . وحدثت نمة دلالة الكلمات الأسطورية وماها من سيطرة على الهواء . وحكم في المصائر . وفتح لآبواب العجب . واستشرف للسجهول . حدثت اللغة تعريفة وفيه

كيف لا «وانبته كل شيخ حسب . وكل شاب جاشق . وكل امرأة عى . وكل رجل ابوربد لعللى بينه كل شيء حتى حاج نعيم . ومع اسرور . وشمشع لصو . ولادب حبوس بكد باعمر كل عصر سى وكل بد بعس وكل كتل ممرح وكل حرف كحيل (وكرر حداسر وكل فة شمل وكل عصر حتى . وكرر حتى كحيل . وكل الناس هو اليك . مع لا يفصل في شكل وشوى عن سبد عرس الزين . شيد المصاغة والدرج بكبر . وهو فى الواحه عرس وعص حيث سمع لاصم وصبره كان شامخ برمود الله . لى سب . وحذى يرفض في بيت انداحر بد عر لعا . وبيت . بشر

يسكرون في بيت. كان حرجا كأنه مجموعة أفراس^(١٦١) ومن خلال هذه المصاحفة كان النشد لأصامي بشدا للفرح. وتردبدا لمجبرات الحب وقدراته. «اليوم» سوف يحمل العاقل. ويسكر لمصل. ويرقص الوقور. ويحضر الرجل إلى زوجته في حلقه الرقص. مكانه يراها لأول مرة^(١٦٢).

والأمر مهم في عنصر الزمن على إطلاقه لدى الطبيب صالح أو غيره هو استمراريته في طريق لإثبات وليس في طريق إلى. وقد نساءل. هل بإمكاننا أن نحتر أو نحارس ظاهرة «مدية» الزمن؟ وهل يمكن أن نخرج منها

إذ كان كل الزمن موجودا سرمديا

إذن فكل الزمن غير مسرد - ؟

وفي هذا الوقت لا بد من معارضة بين إثبات والطبيب صالح. فقد حاولنا أن يصفا كيف يتداخل في عنصر الزمن الموقت Temporal والديم Eternal وقد بلغنا مع درجة من التعارب الشير للدهشة في الرجوع إلى عرس المصير النصيب. الصور والماء. وانعكاس أحدهما على الآخر. مقاطعا أو مخرضا سر بان الزمن المعادي (الموقت). ومن ثم يكسب بهذه المقاطعة منه من الزمن السرمدي. يرى هذه المقاطعة كمثل لدى الطبيب صالح «دائرة الفوضى». ولدى إثبات في

The still point of the universe

ال Four quartets . وقد حاول الطبيب صالح تطوير هذا التكتيك في «صو البيت» وبلغ فيه في «مريود» ومحاولاته هذه اترب إلى محاولات جوزيف هيلز في كتابه Catch 22 . والذي رعى إليه هو توجيه الاهتمام إلى ظاهرة تتكرر عندما نعود إلى تثبيت عنصر الزمن بالفوضى. إخبار عام يمس في اتجاهه تأكيد عضة معية. وهنا يكون الرسم دائما متصاعدا وسرى الراوى يسفر - يومى - في الزمن ماصبا وحاصرا. ووجه لغزائه في هذا المقام ان خصات الرؤيا التي في مريود هي من نفس سيج تلك الرؤيا التي في ال Four quartets . بل يمكن أن نماري بين موبوتج هيبند في مطلع مريود ومطلع ال Burnt Norton ضد إثبات والذي رعى إلى تأكيد هذا هو «لاستمراريته في عنصر الزمن». ليس في طريق إلى بل في طريق الإثبات^(١٦٣). وهذا انهم «الفوضى» كمتصالح بسيط «توقف» من «عنة الله» زداد قريبا من فهم الطبيب صالح «الفوضى» من أكثر الفرافق تعقيدا. وهي تدخل في الزمان ويمكن بيع من الداعل. وفي انصارها تتم خصاصة مفهومها المدم والخاص. وقد حاول الطبيب صالح أن يتررب فهم هذا الفنى في قوله «مث كل التسمية مرتبطة بعملية الكتابة على. لاني أعرف من يسوع داخل حبيب. وهذا

اليسوع هو متفقة الفوضى» هي ان كل شيء أصبح محتلا. وكلما أوغل الكاتب داخل نفسه بحثا عن الصورة. «لددلت الفوضى». ثم تأتي مرة تستقر خلالها عملية الخلق فيصبح الطريق. قد يكون خطا أو صحيحا. اللهم في اللحظة نفسها يكون هو الصو^(١٦٤).

وإذا بحثنا عن تادج لمتفقة الفوضى وجدناها - مداعة - ترد في أشد مرجحات الرواية تكتيكا أو تحويلا أو تخافا لقرار أو تشبيها لموقف وفيها يتقل الراوى - بوصفه أداء - بين الماصي والمصير. فتلا قبل أن يدرك يقينا أنه «بشكل أو آخر» أحب حبه بت محمود. أرملة م سجد^(١٦٥). كان عليه أن يمر دوامة الفوضى. اللحظة مشحونة بانفعال. والمشار مسربة عبر معارج شى. ولحظة الفوضى تتطلب اتحاد المررب في اللحظة نفسها. لا قبلها ولا بعدها: «وأنا ماذا فعل الآن وسط هذه الفوضى؟ هل أقوم إليها. وأصمها إلى يندري. وأجف دموعها بتدليل. وأعيد الطائفة إلى كليا بكلاف؟.. ولكني أحب باعتر. وتذكرت شيئا. طبتت وأما هكذا أرنا في حالة بين الإقدام والإحجام. وبعنة هط على حنة ثقل. نالكت تحت وطأته على القصر^(١٦٦) وفي المشهد لخاص لموس الهجرة. وعمل أن يتخذ الراوى قرارا حاسما باعتباره الحياة. كان لابد له ان يخطو إلى لقرار عبر أعقاب الفوضى. دكت رى أنامى نصف دائرة.. ثم أصبحت هي العمى والبصر.. كنت أرى ولا أرى. هل أنا نام أم يظان؟ هل أنا حى أم ميت؟.. لن أستطيع لنسى. ولن أستطيع العودة. وفي حالة بين الحياة والموت رابت سربا من القطن مشبهة شبالا. هل نحن في موسم الشتاء أو الصيف؟ هل هي رحلة أم هجرة.. إذا مت في تلك اللحظة فإلى أكون قد مت كما ولدت. دون إرادى^(١٦٧).

وفي «بنار شاه» عندما اختارت القوى المبية مريودا ليضد صلحا بين الماصي والمستقبل. كان هناك بالضرورة تحول. تحول عظيم ألقى يود حامد في دوامة الفوضى. «كانت التريج نجى من مغاور بعيدة تفرخ له شر وناز.. كانت الففاريث تقفز من أسطح لتتارل وأحصان الشجرة. من المحقول والرمال وشعاب الخبال. وبنول حب حد رب دند نار دار آه ها. ثم شكتف الصوصاء في كلمه واحده. بنار شاه. كانت اللدة كال طائرا وهيا اتتمها من حدودها وحصنها تحمله ودار بها ثم الفاحا من شاهر. كانت الفوضى تتجبر تحت اقدامه. وكان الناس يجرود مشتبين ها هنا وها هنا يبحثون عن شى ولا شى. يبحثون عن المصدر وليس كة مصدر. ثم رد شى شب شى شر بايه يذنا داه ده. تنصور وعنلند وتشكل صورة محسمة هي صورة بنار شاه على هيئة مريود أو مريود على هيئة بنار شاه. وكأنه يجلس على

عرش تلك الفوضى محسكا غيوط الفوضى بكثنا يديه. وسقطها ووعها في الوقت حسه مثل شعاع باهر ممر..^(١٦٨) وبنار شاه - بعد - هو التامر المستمر ضد الحاصر من قبل الخاصى والمسلم. فلا غرو أن كان أهل الحاصر «بصمور حسنا قلنا هث كما يبدأ الوصح يرهة. ثم تعود الفوضى»^(١٦٩).

وفي ذلك الصجر. صجر الامانة بدحت وثره الفوضى وحمت ود حامد جميعها. «كان بيا ويد في ذلك الصجر. أو أن معجزة وقعت. أو أن كارثة كوية حدثت»^(١٧٠). وحث المصاحفة عصور الناس. كل الناس. ودخل المصاحف من لم يدخل المصاحف في حياته. وقد تسأل الراوى من هم «هل دنت الزحام لأن أرمأ حضبا حل بالبلد؟»^(١٧١) ومن خلال كل ذلك ووسطه ووعه «أحسن محبب أنه يرق. وراى فوق خط الأقبر الشحص الذى كان جالسا تحت النافذة. جال في صدر القاعة. كي كان تلك اللبلة. أسود اللون. أزرق العينين. محسكا غيوط الفوضى مثل شعاع باهر ممر..^(١٧٢) وعندما أصبح محبب وحده إزاء عذره. كانت المواجهة في دائرة الفوضى. كيف لا وهو قد عبر

الكوبة. يوم حارب سلاح جده. ولم يحارب سلاحه هو. ويوم أن لجاده نداء مريود. مداه الحياة والحبة. ولهمه مسطد جده في تلك اللحظة. لمح وجه مريم وسبح صوب يتافى «يا مريود. يا مريود» واحد الصوتان يتجديانه (صوت الدوامة ونداء مريم). وأخذ صوت الدوامة الكوبة يملو حى طفى على الاصوات كلها.. لا يذكر أي كان جده حيثن. انقطع الحب الذى كان يربط بينهما. أصبح وحده إزاء قدر يحصه هو.. ثم حسله موحة إلى مركز الفوضى. كأن ألف برقى برقى. وألف زهد زهد.. ثم ساد صمت ليس كالصمت.. أحس كأنه يحس فوق عرش الفوضى مثل شعاع باهر ممر. كأنه إله^(١٧٣).

وفي دوليات الطبيب صالح نجد ان «يجمع الفوضى» يتم من خلاله نكت المصاحفة التي هي رؤيا حقبة لإساية الحب وقدراته على صبح المعجرات ومن أوضح تادجها وأدفا شعافية «فوضى» عرس الزين. فوضى يسوع الحب الذى لا يصب. والذي عام مهرجانا للفرح تصالح فيه كل الناس في إطار «الحبة» جمع أهل ود حامد وعرب القور وفريق الطلحة والمحب للراطين في انصاة وجوارى النوصه.. ونلا المشايخ الفزان وفرع حادحوب الطبول.. سكر الشباب ورفضت اصيات صفى موى الأعرج ووعودت حشابه الفرشاء. وعب عصوره وتنت سلامة. ختلعت زغاريد نساء في حلقه المديح بزغاريد النساء في حلية الرقص. تنقل الناس في حرية بين حبة الرقص وحلقة المديح حاجروا من الشرق إلى الصحب. طعموا وسكرو

ورقصو وفاصوا شوقاً وتبتلاً . هنا هو عرس الزمزم في دائرة القوسى ممسكا بحبلها عاقداً أواخر المصالحة في الكون عارفاً مسهويةً بحية التي لا شئور بها .^(١٢١) وفي حفل الصحراء أقاموا دائرة القوسى سميت من الحية الذي يسكر والذي يهمل والذي يسرق والذي يرق والذي يقتل والذي يهمل . تحت السماء الخسيلة الرحيمة أحسن أنا حواء جيبها . . .^(١٢٢) ارتفعت عقيرة السائق بدماء . واضطرب كل السيارات في دائره عطية دخلو حلبة الرقص صعدوا وشربوا وصعدوا وسكروا صبروا الأرض وصعدوا وحصلوا . سنعو ننعو السيارات على حلبة الرقص . واضطربت بومها بمنزلة رعد . يد الرجال والنساء . نزل البدو من شعاب الوديان وسفوح التلال . . . وورد الليل والصحراء صعداء عرس عظيم .^(١٢٣)

وعرس صو البيت كان دائرة اخرى للقوسى . تمت في ومن خلافاً لمصالحة عطية . جاء الناس من قبل ومن بحرى . من الساحل والصحراء عبر النيل وبالحصى وعلى الأقدام . وفي ذلك اليوم صعدوا وسكروا واشربوا جهل الساحل وسكر الحصى وطرب الوجور . جيتروا عراء كلهم بدرجات متفاوتة . محتوهم تلك منتصب حول مركزه بدور بدمر معلوم . . . جيتروا صعدوا فيعودون القرباء . ومساكين فيعودون القوي . . . وصديين فيعودون القدي . اليوم سوف نلتاحم الاجراء فيصبح كل واحد لصداء .^(١٢٤) دلالة هذه القوسى يسوع الحية الذي لا ينضب . وكيف لا . والبيئة كل شئ . حتى . فاح الصبر وم السرور وشمع الضوء ولاديت جيوش الكلدان بالقرار كل حصص نشق . وكل مهد ارتعش . وكل كمل كمل برجرج . وكل حرف كميل . وكل خد نيل . وكل هم غسل . وكل خضر خيل . وكل صل جيل . . . وكل الناس صو البيت .^(١٢٥)

وبعد الآن مرة اخرى إلى بداية هذا الحديث فتركه الظاهرة التي نافشها في أوته . وهي ظاهرة حق مرفق «الزمزم» لدى الطبيب صالح من خلال عصرى «الضوء» و«الزمن» . هما كالأرض . بيها جيبا التمدق أو التباير أو التضايق أو الانجاء . أي الاستمرارية . ومن ثم بدت نقطة الماء المصفرة كأنها كيان موحد من الماء . والنقطة كذلك طحت كأنها كيان موحد من الزمن . وهما معاً . النقطة والخط . لا تفرقان مدى القوة الدافعة التي تحركها . وإن كانا تلتان جرداً اسمياً ومهماً . ما يصف خارجاً عنها . وفي حاله الماء يمكن أن يتحول إلى ماء يصف على شاطئ النهر ويصير إلى ناء . في مرقه ذلك يتصعب أن يرى الاثنين النقطة والشبر الذي يدمعها . والملاقة بينهما . اما بالنسبة إلى «الزمزم» فليس من التناج لنا أن نعمل ذلك . لأننا . بوصفنا بشر . جرد من الزمن . ولا ميل إلى توصف على شاطئ . واللامسب

Timelessness . . . ومشاهدة تمدق الزمن . ذلك أنا . مثل النسي . تتحرك عبر يار الزمن على سر الزمن الذي لا شاطئ له . ولا يلف هذا الشاطئ إلا للزمن (وهم . فلاسفة . عبر فاديس على الإجابة .) يقول العيب صالح في مريود . انصع حيل الحديث . لأن شيئاً ما في انعكاس الضوء على سطح ماء النهر . حيل عبيد يلتصق إلى الراء . أوار عنان حمارته واستقبل مشرق الشمس . . .^(١٢٦)

وفي بعض المواقف يتداخل الزمن لدى الطبيب صالح ويتندد بين الماضي والحاضر ممسكا بتلابيب التمثل وإذا نظرنا إلى صو البيت كخطوة في سلم لانه «مريود» . وجدنا أن معالجة الزمن قد تطورت إلى تكيف لدى الطبيب صالح في «موسم الهجرة» مثلاً كعاد التداخل بين سقطة في الماضي . هرت . ورؤية التمثل - آية قصص سعيد عاب في الماضي قبل أن يحل بئند . متكهنا بجام سبكوا . بقاعة «ما كان» (ومكرت في حبال في القاهرة . وانطقت سنة من الزمن . وحملت التي صمكت وحملت الفطار إلى حفلة مكنوريا وإلى عالم جيل مورس . . .^(١٢٧) ثم شكر . . . اللازمة للرؤية حانة في مختلف الأزمنة . وحضى الفطار إلى حفلة مكنوريا . وإلى عالم جيل مورس .

وقد رأى التداخل حياً في تلامس الذي يسرجه الراوى .^(١٢٨) والحاضر النصي إلى التمثل . الذي يتداخل بين البديهي الزماني . في هذا المكان هذه . في وقت مثل هذا . ظلام مثل هذا . كان صوته يهمل كالحبات منه طافية على سطح البحر . حلفت ما ده ثلاثة أعوام . كل يوم يشتد نور ورم القوس . مواعيل ضامى وشرب يروح عدى في صحراء الشرق . في تلك الليلة حين همست جيل في ذلي . عال مى . تعال عى ! كانت حبال قد اكتملت . ولم يكن يوجد سب للقاء . وتناهت إلى أدنى صرخة صعل من مكان ما في الحى . وقالت حس . . . وكذلك ترى مد حل الزمان بوصف في المشهد الأخير من موسم الهجرة . فالراوى . في الزمن نفسه . يسبح في البحر ويصق في خرقه م سعيد . وودحت الماء حارياً كما في ولدى النسي حسنت مرحلة أول ما حسنت الماء الماء . حسنت مرحلة إلى بعضه النهر جس ممسكا كأنام حصار . ولا صبر بصرى كاه . التحايل . فقد اصعب التمدق . وعلفت باب المعرفة . وأعلنت باب الخوض دون . أن أصل شتا حريق آخر لا حده ولا برجر .^(١٢٩)

وفي رنة بنظر شاه حول التداخل . إلى سقوط هي ووالى عبد الطبيب صالح . ونظر إلى التداخل بين عمير مستويين . عالم لشعور وعدم التلاشعور . وكل رمائه ومكانه . فالتجربة لا يمكن أن تقدم في زمن واحد ومكان واحد لهذا عبد الطبيب صالح إلى أن برع نفسه بعيداً عنها . وان مقرر إليها باعتبارها شيئاً

متصلاً من وجوده . وفي أطراف ذلك المكابوس كانت النساء حاسرات الرؤوس وجوههن مغمرة . ينشبن بوجال مكتوى الأبدى . مربوطين بحبل عبط إلى سرج جمل . وعلى الحمل جدى عمل تنبيه . في ذلك الصحن كان ماضى واستقبل قبيل لا يجتاز من يورى جشيباً أو يكي عبيها . . .^(١٣٠) وفي رواج صو بيت عبد هذ التداخل بالتقديم والتأخير .^(١٣١) كما وجدناه في تلك البيلة التي أدنى عيب سعيد للمعير . صبر . لامية . شهيد

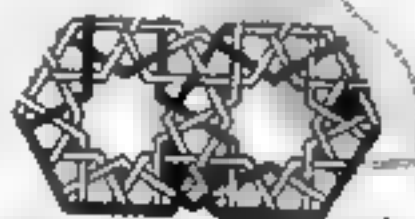
وفي مريود يتبع الطبيب صالح له أدلة التي يتداخل «الأزمنة» بين الصحوة والعيب . بين الشمو والتلاشعور . بين الحقيقة والخيال . ومن اكتف ثلاث المواقف مجلس عبيد والظاهر الزوس في ذلك المعير على شاطئ النيل . وحورهم عن سمكة . وعن قصة إضاد محبوب من العراق هانت يتعل القحدث . ويتداخل المواقف في أزمته حياطة قصور بين منيايين .^(١٣٢) . ومثل هذا يصف المشهد الذي يسرجع فيه عبيد شريط حياته مع مريم . «مادى سعيد عشا البينات في ذلك المعير بصوت مبهمة علق به عا . لأحلام الموهودة . وكانت هرب المشير ردد بده مريم . «مريود» . «مريود» ! أنت لا احد . أنت لا شئ» «مريود» . «متنبئى هذه جاب ورايب نحن ونيل إلى أن قال حس ولا انصاين المعير . كان بعض الذي لا حتى كل تلك الأروام يعبق من أرجاء الكون . يد كرى مريم نعد على اصابع يده وتقول سعيد سعيد

محمود . حامد . حامد . حامد . حامد . دفاها عبد عيب كاسا مرسى حده أو ستودع باص الأرض سر حرياً . . .^(١٣٣) وفي تكليف هي ترى التداخل بين الأزمنة موصفاً «لدائرة القوسى» . وعبيد يعمل مريم إلى المعير . «أحسنت بها خفيفة بين در هي و» «روى بها القدر» . كان جدها يصعد على صدى وعمر ميسكان في ناء . يحسن ويصغر . وعصت صرعه وعصت صرى . ولم تذهب إلى المدرسة بعد ذلك . وكان السرقة المكشف . اعطها يصحكي واسماها هي أهل أولادها . فتفكر غره وتقول . . .^(١٣٤) . وقد كان المشهد الطامي من مريود اعنى مشاهدة الطبيب صالح يتداخل الزمن . «سمر به ووجوده خارج التجربة . وكانت خفيفه مثل فرع صائر وانا صير به في طريق حويل يند من بد إلى بلد . ومن سهل إلى جبل لم يكن حلا

هذا كانت مريم ناله على كفى . سرت بها على صده اسير إلى وقت الصحن . «بعضها يمح الشمس على وجهها» «علت مى وفرت في ناء . كانت عا . . . اشحب صا . ولكنى لم اصق صبرا فادوب وحوى .

• هوامش

- (١) موسم الحج ١٦٩ - ١٧٠
(٢) موسم الحج ٣٤
(٣) موسم الحج ٤٨
(٤) الذهب صانع ١٢٠ - ١٢١
(٥) بنار شاه هو البيت ٦١ - ٦٢
(٦) بنار شاه هو البيت ٧٣
(٧) موسم الحج ٩٦
(٨) بنار شاه هو البيت ٤٨
(٩) موسم الحج ٧٠
(١٠) بنار شاه هو البيت ٦٦
(١١) بنار شاه هو البيت ٦٧
(١٢) بنار شاه هو البيت ٨٦
(١٣) بنار شاه هو البيت ١٠٤
(١٤) بنار شاه هو البيت ١١٢
(١٥) بنار شاه هو البيت ١٣١
(١٦) موسم الحج ١٢٢
- (١٧) بنار شاه هو البيت ١٢٤
(١٨) الموسم الحج ١٢٤
Wittgen Stein of Language
The House dies
(١٩) موسم الحج ٢١٧
(٢٠) موسم الحج ١٠٧
(٢١) موسم الحج ٩٦
(٢٢) موسم الحج ١٦٩ - ١٧
(٢٣) بنار شاه هو البيت ٢٢ - ٢٤
(٢٤) بنار شاه هو البيت ٢٠
(٢٥) بنار شاه هو البيت ٥٥
(٢٦) بنار شاه هو البيت ٥٣
(٢٧) بنار شاه هو البيت ٥٥ - ٥٦
(٢٨) موسم الحج ٢٢
(٢٩) موسم الحج ١١٨ - ١٢٥
- (٣٠) موسم الحج ١١٥
(٣١) موسم الحج ١١٥ - ١١٧
(٣٢) بنار شاه هو البيت ١٢٧
(٣٣) بنار شاه هو البيت ١٣١
(٣٤) موسم الحج ٥٦
(٣٥) موسم الحج ٣٥
(٣٦) موسم الحج ٩٤
(٣٧) موسم الحج ١١٨
(٣٨) بنار شاه هو البيت ٢٤ - ٢٥
(٣٩) بنار شاه هو البيت ١٢٣ - ١٢٤ - ١٢٧
(٤٠) بنار شاه هو البيت ١٣
(٤١) موسم الحج ٥٤ - ٥٥
(٤٢) موسم الحج ٣٥ - ٤١
(٤٣) موسم الحج ٦٩
(٤٤) موسم الحج ٧
(٤٥) موسم الحج ٨٣



للطباعة
والنشر
والتوزيع
والتصدير

مكتبة عربية

٣٠١ شارع كامل صديقي (النجاة) ١٠٧-٩٠٩٠٧ - من باب ٦٣ - النجاة
المتاحرة - جمهورية مصر العربية

تقدم من أحدث مطبوعاتها

- يا عروزي كلنا لصومس
- الشوارع الأزرق
- لأنني أحبك (رواية)
- بنات العيشا (افتح قلبي)
- الصيد في بحر الأوهام (رواية)
- لا حتملاف (رواية)
- العشيق (رواية)
- دعني أحاول (رواية)
- ربما نفهم يوماً
- هذا النوع من النساء (مجموعة قصصية)
- امرأة العزيز (مسرحية)
- تجارب جديدة في الفن المعاصر
- في الرومانسية والواقعية
- دليل الناقد الأدبي
- لذيذة إلهامات القديس
- لذيذة إلهامات القديس
- لذيذة إلهامات القديس
- لذيذة إلهامات القديس
- لذيذة إلهامات القديس
- لذيذة إلهامات القديس
- لذيذة إلهامات القديس

رواية المستنقع

والسيرة الذاتية لحناسامينا

يمكننا أن نتناول كل ما يكتبه الأديب إجمالاً على أنه يمثل شهادة على أحداث مرت به ، أي أن ما يكتبه الكاتب أو الأديب بشكل أجزاء من حياة هذا الكاتب أو الأديب الخاصة لكن هناك اعتبارات فنية وفكرية تحول دون النظر إلى كل ما يكتبه الأديب بوصفه أدب سيرة خاصة به . ولقد أصبح من المتعارف عليه أن الكاتب أو الفنان يعمل على إضفاء الكثير من الخيال على الأحداث في أثناء تصوير شخصياته . حتى تكون في النهاية تلك الأحداث والشخصيات في نوب الشخصيات الفنية . وليست في لباب الشخصيات الواقعية . كذلك تكون الأحداث التي يسردها منتقاة إلى الفن بأكثر مما يصير به عن حقيقة حدوثها بالطريقة التي حدثت بها .

شمس الدين موسى

مما سرداً جميع الحسل الزمني التطيدى . وقد تمثل ذلك في «الأيام» لطفه حسى . و «حكايات حارثا» و «الروايات» لنجيب محفوظ . و «سجن العصر» و «زهرة العمر» لتوفيق الحكيم . و «رواية «مسيرة» - العمل القصصى الوحيد للنفاد . وهؤلاء هم أكبر أدباءنا المعاصرين . وهذا ما يجعلنا نتحدث كثيراً عند النظر إلى هذه الأعمال بوصفها نماذج للسيرة الذاتية إذا فُورث ما يقع في الغرب . حيث يطلب عليها طابع الاعترافات الواضحة والصريحة .

لكن الأديب ورواى السورى «حنانيه» قد جرى في الفترة الأخيرة على كتابه سيرة حياته . التي أصدرها مؤخراً رواية بعنوان «المستنقع» . و قد بدأ عند السموات الأولى بنشأه . أو سموات البرق .

وعندما تعرض لأحد أعمال «حنانيه» فإننا لابد أن نقف لحظة معه بوصفه رواى يرى الحياة الأدبية . والرواية العربية . بكثير من الإعجاب التي انشئت في محاسنها إلى المدرسة الواقعية . ابتداء من «المصباح الزرق» ١٩٥٤ . التي أوجعت في سوريا للرواية الواقعية . وكانت محاولة لبعض أفعال «نجيب محفوظ» . وخصوصاً «رفاق للثقى» التي برزت جوانب من حياة المصريين في أثناء الحرب العالمية الثانية . وبذلك واكب «المصباح الزرق» رواية «رفاق للثقى» وإن صدرت بعدها عدة سموات . حيث صو «حنانيه» بإبراز آثار تلك الحرب على الشعب السورى . وخاصة طبعاته العنصرية . وأوضح بها جوانب شديدة الخصوصية في التعامل وأثار الاحتلال والحرب على أبطاله .

ولقد استمرت مسيرة «حنانيه» في سوريا .

الثالث الترجمة الذاتية في الإطار الأدبى . ويمكننا أن نعد الترجمة الذاتية . أو كتابه السيرة الذاتية في الإطار الأدبى . أحدث أنواع كتابة السيرة . بعد أن ظهرت الفصحى والرواية . وأصبحت شكلاً فنياً رائعاً يميل عليه الكتاب ويحاورهم من القراء مع القرن العشرين . مثل «سجون» ليهانيل ليرمة . «الأيام» لطفه حسى . و «مسيرة» للنفاد . و «زهرة العمر» و «سجن العصر» للحكيم .

ولست أنفق مع من يرون في كل من «عودة الروح» للحكيم . و «زينب» محمد حسنى هيكل سيرة ذاتية لكاتبها . لأننا نجد يمكننا أن نجد كل ما يكتبه الأديب بقصد الفن بدلاً لسيرة حياته . وذلك لأن كتاب السيرة لابد لها من شروط معينة . وهي الفصد . والصدق في الرواية دون إهمال الخيال . وإعادة تصوير الشخصيات وضعها حلقاً جديداً .

ولمنا لا نجد لدينا من الأدباء أو الكتاب الذين كتبوا من حياتهم - مما كانت درجة الصراحة لديهم - من ملوحد الصراحة المباشرة . والاعتراف المكشوف . مثلاً عند لدى كتاب السيرة الغربيين . أمثال «جان جاك روسو» . و «جيد» في اعترافها على ميلل المثال . ومن سمحت السيرة الذاتية لدى قومنا أنها انعدت الأسلوب الرواى بدلاً من الأسلوب التفسيرى والتحليل . أو الأسلوب التصويرى الذى يرجع إلى الدور البار للتقاليد والموراثات الاجتماعية . حيث حكى الكثير من العلاقات الأسرية المعاصرة وكذلك أن معظمها في شكل قصصى ورواى أكثر

ولقد وجدنا في مختلف الظروف ذلك الفكر أو سياسى أو الأديب الذى يتناول في مرحله ما من حياته سيرته الخاصة . ويقدمها في أشكال عدة . يمكن إدراجها ضمن تصنيفات الاعترافات المذكريات . مذكرات . السيرة . الترجمة . الأرواى الخاصة . الملاحظات . اليوميات . أو أية اسماء أخرى يمكن أن نمنع لكاتب السيرة الخاصة ويمكن أن تشمل تلك الكتابة مرحلة معينة من حياة كاتبها . مثلاً عمل كاتبنا الكبير توفيق الحكيم في كل من «زهرة العمر» و «سجن العصر» - حيث صور خلالها حلقته من جل تحصيل الفكر والثقافة . وصراعه مع طبعه وموروثه الذى جبل عليه في سجن العصر . وقد يقوم كاتب السيرة الذاتية بإلقاء الضوء على ممرات من حياته . يرى أنها تشكل نقاط تحول مهمة للغاية في مسيرته . دون الالتزام بالتسلسل الزمني التقليدى .

ولمنا تتفق مع الدكتور «نجى إبراهيم عبد الدام» في دراسته الشاعرة بصوى «الترجمة الذاتية في الأدب العربى الحديث» عندما يقسم كتابه السيرة إلى أقسام ثلاثة .

الأول الترجمة الذاتية في الإطار السياسى : مثل «قصة حسانى لطفي السيد» و «مذكرات محمد مريد» . وهذه حلقى محمد الميرز عيسى .

الثاني الترجمة الذاتية في الإطار الفكرى : مثل «اب» لعباس النفاد . و «ميريه صلاحه موسى» . و «حياتى» لأحمد أمين في العصر الحديث . إلى جانب ترجمات أخرى عدة . وجرى بها الأحداث العربى . وألقى عليها الضوء الدكتور نجى عبد الدام في دراسته عن الترجمة الذاتية .

والدا الرواية والفصل السورية ، قبل ظهور جيل آخر ، مثل في عدد من الكتاب المصليين ، أمثال زكريا تلمر ، ودني الراهب ، ووليد إعلاصي ... الخ . وظهرت رابعة حناوية ، والشرع والفاصلة ، في عام ١٩٥٨ . ثم أعقبها رواية « الثلج يأتي من النافذة » عام ١٩٦٦ ، و « الشمس في يوم غائم » ١٩٧٤ . وبعد هذه الأعمال بدأ المؤلف يراجع مع لرائه حياته الخاصة ، التي لمجئت أجزاء منها في روايته « بقايا صور » ، حيث كانت حياته زاهرة بالأحداث والشخصيات الذين شغل بهم طوال أماله السابقة وكانت « بقايا صور » تؤرخ أعمال الكاتب التي يمكن أن يدرجها في نطاق « أدب السيرة » . وكان « حناوية » قد عرّض في « بقايا صور » جوانب أخرى من حياته بطه القديم « فارس » ، وحدث الصبي الذي شغلنا في « المصباح الزرق » ، والذي عانى منذ نعومة أظفاره شظف الحياة في مدينة الصغيرة « اللادقية » في أثناء سنوات الحرب العالمية الثانية ، حيث كان يقف ساعات طويلة في انتظار الحصول على رخيص من الأخير الذي كان يحيط به المقاتل من المواطنين في انتظار

وجاءت « بقايا صور » لكي تصور جوانب أخرى . لعمل المؤلف أراد أن يستعيد منها من الذاكرة ، لكي جميعاً كانت تشكل حلقات واقعية صادقة ، تعبر عن حياة الكاتب في فترة مبكرة

وما يجب ذكره هنا هو أن كتاب « المستنقع » لحناوية جاء تكملة وامتداداً لكتاب « بقايا صور » وقد قدمه « حنا » بوصفه جزءاً ثاب من السيرة الذاتية الخاصة به

وه « المستنقع » يشرح عدة قضايا على جانب من الأهمية . وأهمها ما يمكن أن نطلق عليه صفة « الصدق » في كتابة السيرة ، الذي يجب أن يلتزم به المؤلف ، حتى لو استخدم الأسلوب الروائي بدلاً من أسلوب الاعترافات الشخصية . وما أعجب بالصدق في كتابة السيرة ، هو الشيء الذي لا يخالف أو يتعارض مع نصديق القبي أو الموضوعي الذي يلتزم به الأدب الواقعي ، بل إنه لابد أن يشكك ويحتوي على ناسبي أن الكاتب رواي . يتحد من شكل القصة . أو تسرد الروائي ، أداء له ، ويتعمق عليه بذكر الحقائق ، وتصيلاتها ، وملابساتها ، دون تحجب أو مراعاة للأوضاع الاجتماعية أو الحياتية التي شاركوا في صنع تلك الأحداث ، بل إن الصدق هنا يتضابق مع الواقع التي أعياها التي مروى . ولابد أن هناك كثيراً من النواحي التي لا يمكن أن تكون الروائي حناوية بالترتيب تلك المداولة . سواء كانت دوجع خاصة ، تابعة من نراه حياة الكاتب الذي تنقل بين كثير من المهني ، أو دوافع عامة ترجع إلى الظروف التي كانت تحيط بحياة ومعهولته

ول وسعنا أن نقرر أن « المستنقع » لم تصف عند مستوى سرد الأحداث المرفدة ، وهي تزخر بها ، بل

إن الروائي الواقعي قد عرّض فيها عرضاً أميناً للغاية ، كثيراً من العوامل الاجتماعية والمادية التي صاغت ذلك الواقع الذي أصبحت ملابساته الآن بعيدة جداً عن الواقع في بلد المؤلف ، أو حتى في الإقليم الذي كان يمثل الأرضية التي يتحرك عليها الأبطال ، وذلك نتيجة لتغير الظروف الاجتماعية والناسبة

ولم يكن حناوية في أي جزء من أجزاء عمله يصبح قيوداً على ذاته التي تفسرت بإلقاء الضوء على المساحات الخاصة جداً ، باستدعائه الماضي وتقديمه في شكل رواي نوثيق أو تسجيل . مع ربطه بالظروف العامة التي عاها جيداً في تلك المرحلة من تاريخ إقليته - الإسكندرية .

وحين يتناول القارئ رواية « المستنقع » يجد نفسه محاطاً بمجموعة من الانعزاسات

الانعزاس الأول - أن الفصل يزخر بكثير من الملامح التي تساعد على فهم كثير من أعمال « حناوية » ، وفك التام عن وجوه كثير من أبطاله السابقين

الانعزاس الثاني - أن الكاتب في استطراداته التي كانت سلبية له كثيراً ، ومن خلال الأنا المتكلمة ، كان يجس جنة اعتراف كمن هو ملذب ، أو شاهد في بعض الأحيان مرنى أن لا تناصر له من الاعتراف أمام « حنا » بكل ما المرصته بلده « سوريا » ازدحم به عقله ونفسه من رهبات جامعة ، كانت تتناهى مع مقدساته . وهذا من شأنه أن يساعد القارئ على استخدام النهج السيكولوجي في تحليل شخصياته وصولاً إلى تحليل شخصية الروائي صاحب السيرة ذاته

الانعزاس الثالث - أن « المستنقع » برغم أن المؤلف كتبها في مثل جزءاً من سيرته الخاصة ، فإنه جاور ذلك في كتابته لها ، بتصميمها شهادة صريحة حول رؤية الكاتب بعد عام مضى لظروف شعبه القصور ، كان يعيشها الشعب السوري في منطقة « المستنقع » في شمال سوريا ، في إطار الأزمة الاقتصادية العالمية عام ١٩٢٩ - ١٩٣٢ ، وحتى انتطاع تركيا لواء الإسكندرية أو سلطه عن الوطن الأم - سوريا - بالتواطؤ مع المستعمرين الفرنسيين

والبطل في « المستنقع » - القبي - هو أحد أبناء ذلك القبي الفقير - حي العصار ، أو حي المستنقع وهي منطقة مخصصة من الأرض ، تطلها المياه المالحة في أوقات كثيرة من العام ، مع تهديدها المستمر سقوط الأمطار لمدة طويلة من شهور السنة ، على نحو يحلل الحركة والأعمال في المنطقة جميعها . وجميع السكان من الفقراء المذميين ، الذين يعيشون على الجانب الضيق أو الأصعب من الصراع الدائر بالمنطقة . فالفقير عليهم علامة ، واسم ، ووضع ، وموقع وماس ، ومستقبل ... هم سكان « عشت » الصميص ، يعيشون حياة أدنى من حياة الحيوان في ستواها . وهم معروغون بأهل عشت الصميص . أو

سكان الصميص . هم خارج المدينة ، وخارج الريف ، يعيشون على هامش ، ويلتفتون أروافهم من الأعمال البسطة غير المنتجة ، التي يقوم بها الرجال والنساء في معظم الأحيان لسكان المدينة الأغنياء ، وأيضاً لسكان القرى المحاورة . كانت صناعة الأب في أثناء فترة الكساد الذي عم المنطقة . وبعد بركة لقلاصه الأرض . هي عمل « المشبك » - وهو نوع من الحلوى - يعوم بيومه بالقرى المحاورة . لدى في شيء ، ابتداء من قطع القود الصغيرة . وحتى مبدلة الحلوى بأي شيء ، مثل القمص والشعر وخلافها .

والأم تشارك الأب في الكدح من أجل سد مطالب الأسرة ، وذلك بتقديمها بالخدمة في منزل السيد أو الأسياد . فلقد استبدلت طوبى الرواية سيداً بآخر ، متقلبة بين يومهم للعمل والخدمة ، لقاء الحفاظ على الحياة . وكذا شقيقة القبي ، إذ كانت تقوم بغس الأعمال التي تقوم بها الأم في بيوت الأختفاء . ووسط ذلك المتنازع الاجتماعي ، بكل ما يحمله من عوامل خاصة جداً ، ينشأ القبي وعيا بكل ما حوله ، في حين يجد الأسرة الفقيرة المتواضعة في كل شيء ، حتى طموحاتها ، لا يتركز حلم حياتها إلا في ضرورة تعلم القبي - الابن - وهو يمثل الرواية الذي يروى أحداثها . كان لابد أن يظل منتظماً في المدارس ، حتى يعرف كيف يكلم الأوراق ، والذي يعرف القراءة لديهم مكتسب أهمية كبيرة . وسكان حي العصار - أو المستنقع - جميعهم ليس جميعهم يستطيع الكتابة الأوراق . وغاية المراد من رب العباد بالنسبة إلى الأم هو إحراز الصبي القدرة على القراءة والكتابة ، فبذلك لا بد أن يصبح « خور » ، أو موظفاً بالحكومة . وعلى الرغم من الفقر والفقر اللذين كانا يحيطان بالأسرة ، لم يكن من الممكن أن يلبس بها ذلك الحلم ، الحلم بالأفضل ، مثلها مثل غيرها من الأسر الصغيرة في كل أنحاء الوطن العربي ، فالحلم قائم دائماً وإن لم يكن واضحاً ومباشراً . ولابد أن يكون هذا الحلم مركباً ، فالتفكير لا يكون إلا من طريق التعلم ، والذي يمثل لدى جميع الفقراء وسينة لعبور الفقر . والحياة تدور كطاحونة بطيئة يحطم جميع أهل المنطقة الذين يركزون همهم الأساسي في الحفاظ على حياتهم من أجل البقاء ، حيث لا طعام ولاصل . والبيئة ذاتها كانت فقيرة بحريتها ، حتى وصل الحال بالناس إلى مشاركة « طنابير » والحيوانات الضالة بحثها عن الطعام في المزبل بصوحى المدينة المحاورة ، في حين يسبح وسط المستنقع أحيات والمصايد . وكل أنواع الحشرات . مع ظهور النباتات التي تنمو بطريقة شيطانية على حواف المستنقع ، قبل أن تأمر الحكومة بردمه

وتتم الرواية في الرواية برسم ثلاث شخصيات نسبية هي : القبي ، والأم ، والأب . كانت الأم متافضة للأب ، فهي متدينة ، تخاف الله ، وتحب الناس والفقراء من اقتناع داخل . وليس حواف من الحساب في الدار الآخرة . وهي كثير ما تنام

للآخرين ، على نحو جعلها ثبت في الإبن من الصغر
نعلم للصبية ، والقيم التقليدية ، مثل الميب ،
واحترام الناس ، وحسب الآخرين بغير حدود ، حتى
درجة التصحية من أنبلهم . وما كان لهذه القيم أن
تترسب في نفس الصبي عالم بصاحيا من الأم سلوك
بماثلها ، على نحو يشعره بالقيمة الحياتية الخالدة لفكرة
حب الخير ، النابعة من تصحية الأم للأب وللأسرة
وبالآخرين . وهكذا كانت فكرة الخير تنبع من ذلك
الصبي الكبير الذي جسدت الأم في تصحيها من أجل
الآخرين ، حتى الاستشهاد برصصها امرأة مسيحية
تؤمن بكل تعاليم المسيحية في جوهرها التي البسط
وكان الطفل الصغير يرى في كل يوم كيف أن تصحية
الأم للأسرة ، وعندها اليوم ، كانا يمثلان الصباح
الذي يضيء تلك الحياة البائسة المجدبة لتلك الأسرة .
وبذلك تحدثت درجة اقتراب الطفل من الأم ،
حيث كانت أنه أقرب إلى ذاته الداخلية من أبيه ،
فهو الواحة ، والرحمة في تلك الصحراء القفر ،
ومصدر الحنان والطمينة الإنسانية وسط حالة التوحش
العام

وكان للأب - في الرواية - شخصية محددة
الصفات ، فهو لا يتصل مع آلام الآخرين ، وهو
شديد الإحساس بالاستسلام لظفره ، كما أنه غير حبيب
لنفسه . فضلا عن ذلك فإنه لم يستطع أو يفكر في
أية ساعة في ضرورة توجيه عقله ونفسه من أجل تغيير
واقع وواقع أسرته . وهو في معظم الأوقات يبدو
مستسلم لظفره وفقره على من حوله ، ولا يسعى نفسه
إلا في لحظات الشرب التي كثيراً ما كان يشهد فيها
وعبه ، ويظهر فيها لمرده وسخطه على كل شيء
حوله . وهو لا يتوان في أي يوم عن الاستيلاء على
عائلة الأم وابنتها من الخلفة في بيوت الأعياء من
أهل القرية أو المدينة المجاورة ، بحجة أو بدون حجة .
الأب - في المستنقع - يمثل النموذج للمرد ، لكن
مرد داخل وداني ، فهو غير راض عن ظفره ، وهذا
ما يجعله يتعاطى معه في صعوبة كبيرة ، وما يثبت أن
يهرب منه ، إما بالفرح الدائم وراء سراب ، أو
فكرة ، أو شخص يزين له الرحيل ، أو بالاستغراق
في الشرب حتى فوجئ فقدان الوعي ، كما أنه لا يكره
زوجته أو أولاده ، ولا يكره أحدا من سكان
المستنقع ، وإن كان لا يحب أحدا ، فهو دائم
الانشغال بنفسه ، ويقضاء ساعاته فيما يروق له
ويترواه مع دخائله أو ما تعود عليه

والنفس - في الرواية - هو الراوي الذي يحكي
حكاياته الأحداث على لسانه . وهو يمزق دائما بين
حال أبيه الذي لا يعجبه ، ووجه أمه . ورغم
سخطه على تصرفات أبيه الكبير دائما ، والغائب
دائما ، فإنه لم يخذل عليه ، بل كان دائم التمثل لموقف
الأم في مواجهة تصرفات الأب الطائشة . ولقد حدد
موقفه من خلال وجهه القمطرى للبكر بطريقه
عقلانية ، فهو يكره تصرفات الأب ، لكنه
لا يكرهه ، وإن كان ذلك قد أدى إلى اكتسابه

الحس المتقدي الدائم لتصرفات الأب . ومن أهم
الأحاسيس التي اكتسبها الصبي في إطار الأسرة ،
والتي لم يكن ليتناساها في أية لحظة مثل غيره من
الأطفال ، إحساسه العميق بأنهم ضراء معتمون
لا يملكون شيئا ، بل لا يساويون شيئا . ولعل
« حاتميه » في ذلك كان حادا للغاية ، فالطفل - أو
الصبي - كان يحمل في ثنايا نفسه جميع مشاعر
« حاتميه » ذاته وأحاسيسه . وكان ذلك الإحساس
للتعظيم دائما بالظفر يجاوز الشعور لتلادى إلى المناطق
والشعائر الداخلية من اللاشعور . التي كانت
تعكس على سلوكه التفاضل . ومع ذلك فقد كان يبدو
بدنيته - دائما ، وفي اتجاه مماكس للإحساس
بالفقر - شعور حاد وعنيف يرفض ذلك الفقر .
ويرفض حياة القهر والظلمة التي يسمهم أبوه في تأكيدها
بعدم إرادته ، وبصرفاته اللاعابلية . ومن هنا كانت
توالد بدنيته العقل الصغير حالات من التوتر .
كانت تحدث لديه درجات متفاوتة من الوعي .

وربما يصل الوعي بالفرد في مثل هذه الحالات
إلى أن يفهم موقف الرضا للواقع كله ، من خلال
المزج به بما جاوز ، سواء كان المتجاوز للدخل مثل
الأب ، أو للمخارج الخارج من المنطقة كلها ، وذلك
بتعبير النشاط الذهني ، وما يتبع ذلك من تغيير
للعدايات حتى يتحقق التوازن الداخلي المطلوب .
ولا عجب في ذلك ، لأن معظم أعمال الخلفة في
المدن يقوم بها المهاجرون من فقراء الريف والبلدان
الأخرى

لكن الوعي وصل بالنفس في الرواية إلى درجة
التعاطف مع الظلوم . ولقد أنصت بالتسوية تجاه الأم
والشقيقة ، من خلال إحساسه بضرورة تغيير ذلك
الواقع الذي يرفضه ، مع عدم ازدياده له . أو هروبه
منه . بل إن معظم تفكيره في أحيان كثيرة كان من
أجل التخلص من الأم والشقيقة حتى يجاورا
إحساسها بالظلم . وهو من أجل هذا ، وفي ذروة
الكساد الاقتصادي بعد إغلاق ميناء الإسكندرية .
وما تبع ذلك من بطالة شجاعة بين الهال من سكان
المنطقة ، وتوقف حركة البيع والشراء ، وانعدام المواد
الغذائية ، يقوم بالتسريب على تعلم أول مهنة عرفها
الإنسان ، وهي مهنة الصيد ، حيث لم يكن هناك
خود ، وإذا وجدت التهود فليس هناك سلع أو
بضائع لمبادلها . ولم يكن أمام السكان إلا مياه
المستنقع المالح ، التي تنمو فيها الزواحف
والحشرات ، وميا الأملاك . لذا كان تعلم للصبي
للصيد شيئا طبعيا وليس غريبا عن تكوينه أو
الظروف من حوله . وقد علمه « نسيرو » الأعور
الصيد بطريقة بدائية من مياه المستنقع الراكدة .
ورغم صعوبة المحاولة ، استطاع الصبي بعد فترة أن
يحقق نجاحا من النجاح . وفي نفس الوقت كان الصبي
قد تعرف على شخصية أخرى ربطته بالقضية الوطنية
الكبرى ، وهو « فايز الشقة » ، الذي كان أحد
أبطال الحركة الوطنية في منطقة المستنقع ، فقد تزعم

سكان إلى جميعا بعد أن نقل إليهم شعوره الوطني
وكانت المنطقة كلها مهددة بانتزاعها بواسطة تركيا

ووسط ذلك المناخ المستعر ، وبين جميع السبب
في المنطقة ، وفقر الأسرة المدقع ، والتنافس بين حاد
الأب والأم ، والوعي المعطى لأسير الأحرار .
ولم يلبث الشعور الوطني الذي وصل عن طريق « فايز
الشقة » ، كان لابد أن تعقل شخصية الصبي التي الذي
استرح بدنيته حب الخير بفكرة التصحية مسحية .
التي استطاعها من سلوك أمه ، والتي كانت تمثل أمامه
قيمة مثالية ، مع ضرورة تحقيق العدالة للجميع ،
وهي الفكرة التي عشقها بعد معرفته بغير الشقة .
ووجد أنها تتواءم مع جميع مذكراته القديمة .
وإحساسه بالفقر والعوز ، ورغبته في تجاور ديت
ويقول الروائي على لسان الصبي

« كنت فعلت منذ وجدت الوجود ، أت فقراء .
وأن فقرا لا مثل له . ونقبت هذا الواقع .
وغمضت عليه . ولشد ما ساءلت من سبب
فقرا . ولشد ما حاولت الوالدة أن تتحى أن
ذلك من الله . غير أننا نحب الله مثل غيرها .
ولم يكن تؤدي أحدا مثل السيد وروجه .
والوالدة تحصل كل ليلة ، فلماذا يظلم الله فقراء
وأفقر من جميع الذين يعرفهم ؟ ! »

ولعل الصبي يكون قد وجد في أفكار « فايز
الشقة » الإجابات عن تلك الأسئلة التي كانت تتردد
بدنيته . ومن ثم كانت أفكار « فايز » في مرحلته
ما مثل الفاسم للشرك في شخصيته . بعد أن فهم
أبعاد فكرته من العدل والمساواة . وبدأ يطبقها عندما
واتته الفرصة . وأصبح له حدود على حال الظفر الذي
عمل به ، إذ بدأ يروع عليهم من « البغشيش » الذي
كان يصل إلى يديه . وكان الصبي يرى نفسه في أثناء
صله بالظفر امتدادا للأم في البيت ، بل إنه أراد أن
يقيم جمهورية صغيرة بذلك الصبي على أساس
التصحية والمساواة بين الأبناء جميعا . وعند تصرفات
الأب ، الذي يأخذ الجواب الآخر من الرد . من
خلال نظره العاتية للحياة والأسرة ، فقد كان مرد
الأب وسيلة يدفع بها غصوة الحياة والواقع عن نفسه
وأكثر من هذا أنه عندما رأى حركة الصرخ الأكر
خارج أسرته بين سكان منطقة المستنقع من الهال
والعاطلين ، وارتباط ذلك بالأوضاع الأجنبية في تلك
المنطقة الملاصقة للحدود التركية . سرعان
ما استغلب ذلك الوعي بطريقة مردوجة نحو صغور
العاطلين والفقراء الذين يعانون من سطوة
الاستعمار الفرنسي للتواطئ مع الأطماع التركية

وبذلك يكون الصبي الذي قارب سواث البورج
قد عاش في ذلك الجزء المتباعد من أرض الوطن
جميع القضايا التي يعيشها الوطن مما يتصل بالمسألة
الوطنية ، والقضية الاجتماعية ، على نحو أبرز أمام
عينه الصغرى المتناقص فيها بين موقف الأب المتعلق
على الذات ، الشديد العزوبة والأنيبة ، ومواقف

لآخرين التي أثرت روحه بالبطولات والخيال المشبوب

ويقول القوي :

«ولقد أمت ، وحى بصطرب بالنفحة على القريش ، ويمر بنصب على حالة البطالة وحموع التي تردى إليها ، أن أرى لوالد يتعمل بذلك ، ويخرج مع الخارجين إلى المنية لمنع قطع أشجارها ، أو يجتمع في الليل سرا مع المحتجبين ، ويثور على وضعه كالآخرين ، لكن لعل لحاب ، وظل الزائد على لا مبالاة ، همه السكر ، والنساء في القرى التي يقصدها ليح الخلو»

وكان الصبي في أثناء إحصائه بضرورة انتماء أبيه إلى المجموعة يفترض نوعاً ما من التطور لم يكن الأب قد وصل إليه ، برغم فاقته وقصره . وكان وحى الأب مرتبطاً بكل الأرباط بوضعيته الاجتماعية ، هو منذ البداية لم ينظم في العمل في أحد المصانع ، بل يته ظل يحيا هامشيا . ومن هنا كان موقفه من تلك القضايا الحساسة في أنبادهما وتشابكها بعيدا كل البعد . ومنها بالامبالاة ، برغم مشاركته لسكان المنطقة في إحسانهم بالفكر والعمر والخطر الذي كان يربص بهم جميعا

وكان لابد أن تنفجر الثورة بين المصنع ، باستثناء الفئة الهامشية التي كان يمثلها ذلك الأب . في الوقت الذي أحس فيه الصبي الصغير بأبعاد ما يدور من حوله ، فلقد تعاقب حب الخبز في جس الصبي الصغير مع جميع المكتسبات المعرفية التي طرحها الواقع من حوله عليه . بل أن تمتع عوامل الضجيج الحسي كاملة لديه . على عود له لديه رجاءات أكيدة في إقامة مبرر تعدل الذي كان قد اعتل في «المستنقع» . مشاركاً مع غيره من حسناو حب ذلك . حتى يتخفف المثل الأهل الذي ظلت الأم الطيبة تدعو وتصل من أجله الليالي الطويلة . محنية به من الأخطار المحدقة بالأسرة

كل ذلك جعل بداخل كيان الصبي الصغير شخصية أخرى ، جديدة بالدرجة الأولى ، لم تكن تمثل أوصاف الخوف ، عارضة في التعبير التحسنت بدائه الخاصة انتماءاً عضوياً . متجاوزة به نظرة الأم الثانية . وكان يذكي ذلك دوماً لدى الصبي ، لإحساسه المحدد بالخطر ، الذي كان محتملا . لكن الجميع كانوا يحسونه . فالسلطة المختلة - ممثلة في القريشيين - تنصهر عيب عن انبجج الأثران للمحدود واستيطان المنطقة ، تنفذاً للحطة المبيتة من قبل السلطات الزكية التي كانت قد قررت اعتصاب «لإسكتندرون» من سوريا

إن رواية «المستنقع» التي كتبها «حنانيه» بطريقة السرد التسجيلى ، تصنع جميع العروف وملايئها الفردية أمام القارئ . فلقد رأى الصبي - الروائي - تلك الفترة وحشاها ، ووحى ارتباط أجزائها التمهيدية بعضها ببعض . وصور - على

لسانه - كيف ترك سكان المنطقة بيوتهم وأغراضهم التي لا يستطيعون نقلها - عندما اقتحم الأتراك لواء الإسكتندرون . وكيف شارك الصبي أسرته في تحطيم متعب بيوت القريشيين - الذي كانت الأم قد فرحت به فرحاً كبيراً عند إنشائه بعد أن تحسنت أحوالهم . اتفاقاً للمطر الشديد الذي كان يستمر عدة أيام

ومن هذا ترى أن الكاتب قد قدم في «المستنقع» شهادات واقعية من خلال التوثيق التاريخي لحروهم من حياته وحياة المنطقة التي شب فيها من شبال سوريا . في عمل روائي يتدرج في ذلك النوع المعروف بالسيرة الذاتية لحياة المؤلف

وللإحاطة أن رواية «المستنقع» حوت شخصيات عدة ولكنها لا تبدو عريضة عابثاً حال من الأحوال بل إن القارئ سرعان ما يتذكر أنه لمع تلك الشخصيات في أعمال أخرى «حنانيه» . والفنان يمثل جميع شخصياته وأنشأه من حياته الخاصة . وعندما يقرر أن يكتب عملاً يمثل فيه نوعاً من السيرة لابد أن يقدم تلك الشخصيات عارية من أية أقنعة . ودون أي حواجز وهي في السيرة تلك على طبيعتها الأولى قبل أن يتجرى عليها الفنان ما يجري من حيله ونسب القبة «ويراها» في «المستنقع» شخصية مثل شخصية «زينة» - تلك الفتاة التي تكررت في أعمال «حنانيه» - والتي تمثل في أحد بيوت «سوى البقاء في المنطقة» «سويدي» في «المستنقع» لابد بحمل القارئ يستدعي «روية» . تلك الفتاة الحبيبة الطيبة التي تطلعت في رواية «بقايا صور» . بل إننا نجد أن كلا من زينة وروية متجسدة في شخصية المرأة صاحبة الثوب اللينكي في رواية «الشمس في يوم خالم» - التي صورتها في صورة موسى فاضلة - قديسة - كانت تفضل تقديم الصبي الحارث من جهة الأسرة الغنية المصدرة للذهب . بل جميع عرقها بداخل ذلك القبر الذي ملأته بالحلب والحنان ومط ليلال الشتاء الباردة . فكان القبر في وجود القريشيين أكثر دفئا من مفروشات أسرته الغنية التي تعيش في قصر كبير .

ولقد كانت زينة في «المستنقع» قديسة أخرى في نظر الصبي ، أحبها شجوة لطمعها عليه - ولزقتها التي لحسا في نصها ول استعانتها به - حتى إنه سأل عنه - مادام قادر المنطقة يذللح عن القفره - وزيب فقيرة - لم لا يتزوجها ويرحمها من فلك أهلها بها - أو لم لا يرحمها من الموت المفاجئ - ودقها بيدياً من أهلها

كذلك يلاحظ القارئ في «المستنقع» شخصية أخرى كثيراً ما تكررت في أعمال «حنانيه» . وهي شخصية المناصل الثوري الذي يسبح ضد التيار . وضد الأثواب ، والذي يريد خيره إلى الأفضل . وفي المستنقع شخصية «فايز الشيلة» - وهو أيضا ليس عربياً ، فلقد غناه وعشنا ساعات حروبه وفضاله كما عشنا آلامه في روية «الفتح يأتي من القاهرة» ، حيث

كان مقناً بشخصية قياص أو حليل ، كما كان في رواية «الشمس في يوم خالم» «تواريا ورا» «الحلاق

وما يجدر ذكره أنه إلى جانب ترك «المستنقع» يمثل تلك الشخصيات التي وجدناها مفعلة في أعمال أخرى . فإنها أصبحت بدموس «حنانيه» الذي اعتنائه لديه . والذي يعود به إلى المفردات السليبية . وذلك يتضح من شخصياته واستدائه . بل إنه يتضح من العالم الداخلي لأفعاله . مثل الأم - وظلها لذاتها كمضحية دائم . ومن القداسة التي يصعبها على أبطاله الذين يحيم . مثل روية في «عابا صور» . «والمرء في «الشمس في يوم خالم» . وزيب في رواية «المستنقع» . على دائما صحبه برغم حبها وملايتها وقدرتها

ونقطة ملاحظة أساسية ومهمة - نعل هناك من يتعمق معنا فيها . خاصة بعد التعرف على ما قدمه «حنانيه» في أعماله جميعها أو في معظمها وتتمثل هذه الملاحظة - التي بعدها بعض الناس دون بعض قضية في عمل الروائي - في الحضور الدائم للأديب في أعماله في معظم الأحيان . ابتداء من «عارس» في «المصباح الزرق» . وحى الظروف في «الشرع والعاصفة» . وإخلاق في «الشمس في يوم خالم» وحى روية «المستنقع» . فهو يقع دائما وراء البطل . وحبيته تشع وراء البطلة التي يحس عليها الكثير من القداسة المروجة بالقدس الديوي . لكنه دس قدرى . تدعها الظروف بحره كمضحية كبرى لا يدب . لكن جرحها الشرير دوماً ما يظهره الروائي . إنها موسى لكنها ليست قيصة . بل لحمل في داخلها قلب العذراء . وإيمانها الكامل بالدين والمدر والصبب برسم حرمها هاله من القداسة والحال المسيحي

وذلك هو عابجه القارئ - دائما - بعد متابعتها لأعمال «حنانيه» وحى عمله الأخير «المستنقع»

ول النهاية - فإننا ندافع الروائي دائما موجودا في الرواية . هو الروائي الذي يقدم أوراثة الخاصة ككي تكون وثيقة عند نفسه أو معهم . أو عند أبطاله أو معهم . بلا اقنعة أو حيل مية ولا يسما إلا الإحساس بالمستنقع . بوصفها روية لم تأخذ شكل السيرة التقيدى وهذا في حد ذاته حسب حنانيه بوصفه روائيا هربا في جيله . استطاع بحرة أن يتناول الأحداث الخاصة والشخصية . بعد أن تحصل من جميع الروايسب الذاتية ، ونحرد من بعده . ونوجد بالحقائق الخاصة التي أسهمت في تكوين وعيه . ولطه في ذلك كاد مستمداً لآلام الذات الذاتية ، التي كانت تستعيد وجودها القديم مع كل موقف أو فكرة أو شخصية دون ما خجل . فكانت أيضاً شهادة توثيقية على الواقع الاجتماعي والسياسي في الإقليم الصغير الذي ضاع في فترة تلاحت فيها جميع الظروف ضد إنسان تلك البقعة العريضة من أرض سوريا العربية

القصص

□ تأليف: سحر خليفة

□ عرصة: علي شلش

«شجرة غمامات الصور في مرصعات الملوحة الجبلية جدير ذكره بما يتطرده وراء الجسر...»

«والغمامات الخضر تتلاحق أمام ناظريه . بينما كانت الأغنية الحزينة توحش . والصوت ينادى كما لو كان متطلعا من لمر الوادي السحيق . نال الشمس الحزينة . «لماذا توجعا الأملاني الحزينة» «الأناس شعب رومانسي التربة» ولم يكن هو رومانسيا لم يعد كذلك . أو هكذا بات يعتقد كيف توصل إلى هدى النتيجة «تدرب» طلفت . رحف على البطون . شد البطون ويصبح الإنسان لا رومانسي الفعل والنطق . وتلاشى الأحلام المهددة . ويصبح يطلق في عداد طلاقات . وقد تدعكه التجارب أكثر ليصبح صاروخا صاروخا مرجها . هذا هو المنطق .

شهادة موت فيا ليش ؟ لما متنا من الجرح ماحدث
سأل عنا . والساعة بقيتوا تسألوا عنا ليش ؟

عده رغبة صلبة تنحصر عبارة «ما باليد
حيلة» . وتكتنف محورا آخر من محاور الرواية .
ولكنها رؤية استسلامية في الوقت نفسه ، لا يلبثها
المحور الآخر الذي يظه أسامة . وقد ترتب عن هذه
الرؤية الاستسلامية كثير من ظواهر الاحتلال في رأي
أسامة . مثل التعاون مع العدو ، والعمل في
مصانعه ، وبيع شعار «الحى بصيرة» واليد خضيرة .
حتى عادل الذي كان يمثل لدى أسامة أملا كبيرا .
أصبح يعمل في مصنع إسرائيل وعجز البيرة - بعد
هجرة عائلته - حتى يطمح لسعة أهواءه - على حد
قوله - وماكنة تطهير الكلى التي يعيش عليها أبوه

وليس عادل وحده هو الذي يعمل في مصانع تل
أبيب . فله زهدي وأبو صابر ومئات غيرهم
«ولكن لا بأس . المثيرة الإسرائيلية خير من الجرح» كما
قال أبو صابر ، الذي قطع للشار الكهربي أصابع
يده فلم يسمعه للصنع ، لأنه يعمل بلا إذن عمل .
بل إنهم جميعا يلائمون أشنع أنواع التفرقة في المعاملة ،
ولا يجنون بدلا آخر سوى الخسر ، مثلا فعل عادل ،
أو الاستسلام . كما فعل الباقون . وهم ساعطون على
الحكومات والأموال العربية التي لا تجددهم .
ويتمنون الثوريين من أبناء وطنهم خارج الأرض
المحتلة بأنهم تسوهم ولم يعودوا يهتمون بموقفهم

وعينا يحاول أسامة أن يدفع عادل أو زملاءه إلى
الثورة على وضعهم ونحو الأسابيع «ولما يستطيع
أسامة بعيد أي من مصفاته ، فلا هو يستطيع

مطالبهم بكونهم على السلم الطويل للمجتمع فصار المال
واظنا والواظن عاليا . وتكتنف البضائع الإسرائيلية
أمام الحوايت ، ولم يعد ثمة مايشعر الإنسان بأن البلاد
في ظل احتلال سوى دوريات الجيش . وأطلقت هذه
الصددمات بسؤال صاح به في «عادل» ابن خاله .
الذي كان أول من لقيه . «احتلال هذا أم
أعمال ؟»

«ولم يجب الشاب الطويل . وهنم بصير .
وأخذ يزرد كآبته بعست . وأسامة يلح عليه
بتأولات»

«وأنت يا عادل ماذا تفعل ؟
«أناظن للحياة»

وكانت هذه صدمة أخرى للوائد الذي جاء هو
حده ليضمم هؤلاء للطائفتين للحياة . أما أنه فوجدتها
كما هي : القروية المظية للثوكة ، التي لا تمكر إلا في
ترويح من أمة خاله . وسعها «وار» ، شقيقة
عادل . ولما خاله نفسه فرحل مريض بالكل - ملارم
للدار وللصحيين الأسان الذين يترددون عليه . بل
إن زيارة البرتقال التي تعيش عليها الأسرة لم تعد كما
كانت ، فقد هجرها عائلته ، واحتدبتهم الأشور
الترفعة في مصانع تل أبيب . وهاهو ذا حجيرها
المجور يصبح في أسامة عينا من مؤاله اللع . وهذه
الأرض لم . بقوله : «لصحابيا يا فتى» . وأنت
وعلان ليش ؟ أنا ياسيدي أجير ، طول عسرى كنت
أجير ، لا لي أرض ولا مايجزون ، وأبى كان أجيرا
ولم يزل . ومادامت الأرض من أرضي ولا أرض

بده الفترات المختارة من أول مشهد في رواية
«الصبر» . تصب سحر خليفة في مواجهة تهديدية مع
أحد محاور روايتها . وهو محور بئته «أسامة» . ذلك
النفس الفلسطيني القتالي الذي شاب عن موطنه في
الصفة العربية بحر خمس سنوات في أعقاب هزيمة
١٩٦٧

لقد عاد أسامة إلى نابلس التي انتقلت إليها أمه .
بعد وفاة أبيه - لتكون على مقربة من أهلها
وبعوتها . عاد بعد جولة في بلاد البترول العربية وقد
مر قراره على أن يكون طفلة أو صاروخا - إذا لم
الأمر - في وجه أعدائه لفته . ومع أنه كان قبل رحيله
شاعرا رومانسيا وسعيا فقد بعض من نفسه كل
دنت . وتسلح بمنطق الثورة والمقاومة المسلحة
وهاهو ذا قد عاد ليكمل من الدسل . وطوال الطريق
من عمان إلى نابلس جيس في سيارة الأجرة مع غيره
من العائدين وقد شغل همه موطنه للسلوب ، وبزلاء
الذين يحيطون به في السيارة ، يحى لانشغالهم سوى
أحلام التهرب من المختش الإسرائيلي والامتحان غير
الإنساني الذي يجريه سلطات الاحتلال عند الحسر
العاصل بين ضفتي الوطن الواحد . وعند هذا
الامتحان الذي لا يكرم فيه الإنسان بأي معنى . يرداد
ألم أسامة وخداثة شعوره بمساء الله ، بل إن امتحانه
هو منه يتصاعد بالتحقيق نحو التحقيق عن مدى
حيته وسر حودته . وحين ينهي ذلك الامتحان يزل
أسامة إلى أحضان المدينة الصغيرة المريقة فتلاءه
بسملة من الصددمات غير المتوقعة . لقد تعبرت
اهتمامات الناس ، وكثر لال في أيديهم ، وتعددت

الوصول إلى عادل ، ولا هو قادر على القيام بمهامه السرية . وبعد بضائع مايراه صربا داسليا مريرا : «ماذا يريد هؤلاء ؟» أن يعيشوا الرضاوية في ظل الاحتلال ؟ أهل مفهومهم للوطنية والقومية ؟ زهدى اللعين يعرف بأن كلمة حرافع تسمى لصاً قلوياً وحتريرا ابن قواد . ورغم هذا مارال يعمل هناك ويدافع عن نفسه بالشتائم . والتهديد الوحيد الذي يملكه هو الهجرة . أي جهل أ يجب أن يتلق زهدى وشهادة وأمثالها درساً لا يسره قط .

ثم تم المواجهة بين هذين المجرمين اللعين بئنها أسامة وابن عماله عادل ، حيث يختلف مفهوم ولنطق . ويبدو هذا الحوار :

عادل (أسامة) يتشجع

- لا أصدق . فن أصدق ، لا أصدق بأنك نسيت البلد والاحتلال .
- أنا لم انس البلد ، بلبل أنى لم أتركها . وأحس أسامة بالطمعة لحدى صدره
- أنا لم أترك البلد إلا لفترة قصيرة وأنا أعود كما ترى . لو كنت نسيتها مارجمت انهم عادل وأنى قبله جديدة :
- سمعت من العمه أنهم طردوك من هناك . أصبح هذا ؟

لوقف أسامة وضرب صدره بقبحه :

- أقصد لولا أنهم طردوك من هناك ماحدث هنا ، أليس كذلك ؟ كل لا تصمت . أليس هذا ما أقصد ؟
- لسر كما شئت .
- قسوى الوحيد هو أنكم تحفظكم عن الركب القروى . الناس في الخارج يلاحظون هذا ويكتبون عنه .
- يكتبون عنه ؟ دهم يلاحوا ما نلانى وسرى أى لأمرائى ستظهر .
- لا . أنا أقصد الآخرين . أقصد ناسا نحن .
- عن أى ناس تتكلم ؟ عن المغريرى في الكويت والمظهران ودول الخليل ؟ مع هؤلاء يسامحوا في تصبح الصحة والمقطاع لتزود العمل هناك قورا . ولكم كن يعملوا . اتعرف لماذا ؟ لأن نبي واحد منهم لن يحازف يحضر ماله ، ويريدون منا أن نتحسس حبه الممارقات والتضحية بكل شئ وحدنا
- نعم . يجب أن نضل هذا ، فنحن المسئولون عن الصمود أولا وأخيرا
- وإذا جئنا فكيف صعد ؟
- اجروح بفجر الثورة . ماذا تبسم ؟ هذه نظرية معروفة .. ألا تبسم ؟
- والناس اللعين تتكلم صهم ، ماذا يعملون ؟

يجوعون ؟ يا حريزى هؤلاء يكتسبون الأموال ويشترون الأسهم والمقاربات في بيروت وأوريا وأنت ، لماذا تركت البلد بعد الاحتلال قورا ؟ - لم أستطع لحال الوضع . لم أستطع رؤيتهم يسبون في شوارعنا ويتكبرون حرمة البلد

- عظيم . ممتاز . رائع . هذا هو عين الصمود . أنت تتكلم بنفس الأسلوب المقلد الذى يستعمله زهدى وشهادة ورياح الخبز ولم يبق إلا أن يعمى بالظلمون والقميص للكوبرى .

فخصه عادل مليا ولم يطق . ثم انفصل عنه واتجه لحر دكان بائع الكحول .

لقد أصبح التناقض واضحا وصلنا بين المجرمين ، ولكنه في الحقيقة تناقض سطحي ، فحدث هذا السطح الصارخ بصرك المزدللات في الرواية ، محور الاحتلال والتمرد للناس ، الذى يندى التناقض ويحرك طوال الوقت ، بل يكتوى بنار تضج . فسرعان مايسل رفاق أسامة ويهجرون الموقف على أطراف القبية ، وينتفى الأمر بحظر التجول وهم اليومى ، كغلمان الجميع بما لهم الصبية اللذين يفتش على بعضهم ، ويخرج بهم في المعتقل لسميتهم بـ مسلح فحق عادل الأصغر . وسرعان مايسل مايسل زهدى الذى خطف ولده مثلا خطفه بـ مسلح ويشتكى الامهرار بحركة دائية بين زهدى وزملائه الجبال من جهة ، والإسرائيليين في مصنعهم من جهة أخرى ويكون من نتيجتها أن يعتقل زهدى الذى فضل البقاء على الهجرة .

وهكذا توصلنا الرواية إلى أحد مظاهر الواقع الفلسطيني المر في ظل الاحتلال الإسرائيلى ، وهو مظهر يستند المعتقل والاعتقال . ولكن المعتقل دائما سلاح ذو حدين فهو وسيلة أمنية من جهة الدولة ، وهو أيضا وسيلة للثيرة السياسية وإعادة النظر في الأمور من وجهة ضحاياها وخريجى عن المعتقل شأ بـ مسلح المسمى للدلال شاة جديدة ، ونخبرت صاحبه ، وأعد ليلب دوره في المستقبل . وفي المعتقل أيضا تغير زهدى وأصبح متقنا بطلب المكتب من زوجته بدلا من الطعام . وحين يخرج من بـ مسلح ينضم حل القور إلى أسامة ويعمل معه سرا ، ويؤيده علانية . وحين يخرج من زهدى يكون قد صار سياسيا يساريا في أن واحد ، أكثر وعيا وحقا وحقا ، ولكنه يستمر في البحث عن عمل بمصانع العدو ، مثلا استمر عادل الذى انخرط طوال فترة اعتقال أقارب وزملائه في مساعدة نبي صابر للمعتقل في الحصول على تموين من الشركة الإسرائيلية بالطرق القابوية

ونحن الفرصة لأسامة كي يمارس شيئا من خطفه حين يتوقف في الحى صابط إسرائيلى كبير مع روجه وابته لشراء خاكه . وهنا يتفحص أسامة ملثا عظمى الصابط في حقه بحجر ثم يبتس ويتكهرب

الموقف ، ويستند الجميع لمجعة إسرائيلية حسنة وله الوقت الذى نحل فيه المجعة بيت أسامة وأمه ، يكون هو في الجبال مع الرفاق يدبرون لعمل جديد قديم . قد عاد أسامة إلى الأرض المحتلة ، واصطدم بأهله الذين يتعاونون مع العدو بالعمل في مصانعه ، وحاول أن يحميهم من ذلك بأخسى ولكنه لم ينجح ، فكان أن قرر نسف الأوتوبيسات الإسرائيلى التى تنقلهم إلى المصانع حتى لو راح في عملية النسف عادل ، أسامة وفدونه في الزمن اسعصى ولكن عادل في ذلك اليوم الموعود كان قد ذهب مع ابى صابر في شأن من شئون التمريض المسرف ، وحل محله زهدى الذى أصيب بنزلة في كعته . ولكن طلاق الصبية السح بين أسامة ورفاقه والسلطات التى حيث حل القور إلى المرقع . وبعثا يتحول زهدى إلى صف أسامة . ولكن الاكثريتين في النهاية في قبضة الرصاص والموت

وسرعان مايعتقل بـ مسلح مرة أخرى على أثر اعتقال بـ مسلح فبات مجموعته التى يقودها أسامة ، وسرعان مايداهم الصكر بيت الأسرة فإذا هم يطرون على سلطة ومنشورات في قبر البيت . ويذهب الجميع لاستقبال الابن الفادح ، فقد قررت السلطات نسف البيت وتثريد أهله . وفي يوم النصف بآنى الناس من كل مكان لمساعدة الأسرة المتكوية ، التى بطل صحتها المرضى بالكل إلى المستشفى في الوقت نفسه . وبعضى الوقت المحدث قبل النصف بـ مسلح وكليا ومثريا ، والرجال يصلون في قتل مالى البيت من ضروريات ، وعادل قد استيقظ بداخله فجأة وهي جديد ناسى مع قتل «الأكبة» التى يعيش بها أبوه ، وكأنه يريد أن يلقى من حل كعته لأول مرة - بعد الاحتلال الأخير - هودجه لأبيه وماله . ثم انفجرت الألقام . وتزعزع البناء وبدأت الهجرات لتساقط من السماء . وانطلقت زهودة . زهرودان . عشرة . سيرة . وهكذا يلقى عادل ، وسرى بداخله «دعشة الفرد والنسة» ، والرغبة في البدء من جديد . وبعد أن انتهى كل شئ «مضى صامتا . وانخرق الشارع الرئيسى في صدر المدينة . وكان الباعة يتادون : خزاوى بـ مسلح . يا قورى يا قورادان . ربحاوى يا قور . وصانجات بائع السوس والحروب ترفع أعتاما راقصة . وبائع الجرائد يتادى . القدس الشعب . الفجر . كينسجر بـ مسلح القضية . وفريد الأعرش مازال يتعب يوم مولده المثلث . والناس يشترون خيرا وخضارا وفواكه .

يئله الباوراما الدرامية السريعة تنتهى رواية «المصار» وقد فتحت الباب على اتساعه أمام الأمل في بناء جديد يمل على البناء القديم للهار ، بناء من العلاقات الاجتماعية غير للهزورة أو للخطيرة ، يشترك في بناء الجميع ، وبناء آخر من العلاقات السياسية يتحد فيه الأبناء في الدلائل بالأبناء في الخارج صوب

هدف واضح واحد، وبناء ثالث من العلاقات الاقتصادية يقوم على الإنتاج الدافئ والرفاهية بالاشتراك لا بالامتلاك. أما ذلك «الخيال» الذي يسمو وحيداً ودياً في الزمان فإن هو إلا دمر لم تصرح به الكتابة بالطبع، ولا هي ذكرته في السياق أو على لسان أحد، وإنما سلمته للعنوان، وتركت للقارئ أن يحسه وأن يدركه. ومن خواص الخيال أنه جاء في لغتنا من الصبر وشدة الاحتمال، وأنه نبات مشوك المطروح عن اللذائ، لكنه منبت عند الحاجة في الصحراء. فإذا جرت تحت وجدته الماء والري، وإذا شفت المطروح بحرارة وجدت غذاء مختلف المذاق. وكأن المؤلف يريد أن يقول كل هذا عن شعبها للمكايح المبدع الصبور

• • •

إن الرواية في أوضح مظاهرها وأعمقها رواية قصبة، والقصبة سببية، ولكنها ليست قضية فردية بأية حال. فهي تتعلق بشعب بأسره إن لم تكن تتعلق أيضاً بأمة يسمى إليها هذا الشعب. ولعل القصبة تكون قد انضحت من تحليلنا السابق للرواية. والرواية - في مظهر آخر من مظاهرها المتعددة رواية نسجية، تسجل فترة تاريخية بعينها من حياة الشعب الفلسطيني في الأرض المحتلة. وليس علينا - ولا علينا - أي خطر من المسجالية. فالقن بأسره تسجيل بمعنى من معانيه. والرواية أيضاً - وفي مظهر ثالث - رواية شخصيات وأجيال فيها ثلاثة أجيال تتعاقب، تختلف حيناً وتتفق حيناً آخر، ولكنها متصلة الأسباب في النهاية، يأخذ كل منها الآخر ويعطيه، حتى وإن لم تربطه بالآخر وشائج دم أو نسب: الجيل الأكبر سناً (بطله الأب والأم والحالة) وهو أقرب إلى حدود الحركة وواقعية التفكير الضيق، ولكنه حاد عند الزوم، مثلاً انحطت الأم (ثم أسامة) على جنود الاحتلال ولم تحش بتأديتهم، ولست الأب (أبو عادل) على ولده الصغير بأسل بسب جرأته وعدم انضباطه في ففته. والجيل الأوسط أو جيل الشباب (بطله عادل وأسامة وغيرهما) وهو الذي يحصل منه الأكبر دوى الأجيال الثلاثة، ويخطط للمستقبل، ويتحد عند لحظات لتغيير. والجيل الأصغر أو جيل الصبا (بطله ياسر ووار وبنه) وهو أقرب إلى اللحظة منه إلى الوعي، ولكن الوعي يحمل في أفرادها بالتدريج، وقصة الواقع تعلمه أكثر مما تعلمه للتدربة، والأمل في استمراره بتزايد ويسر يسره

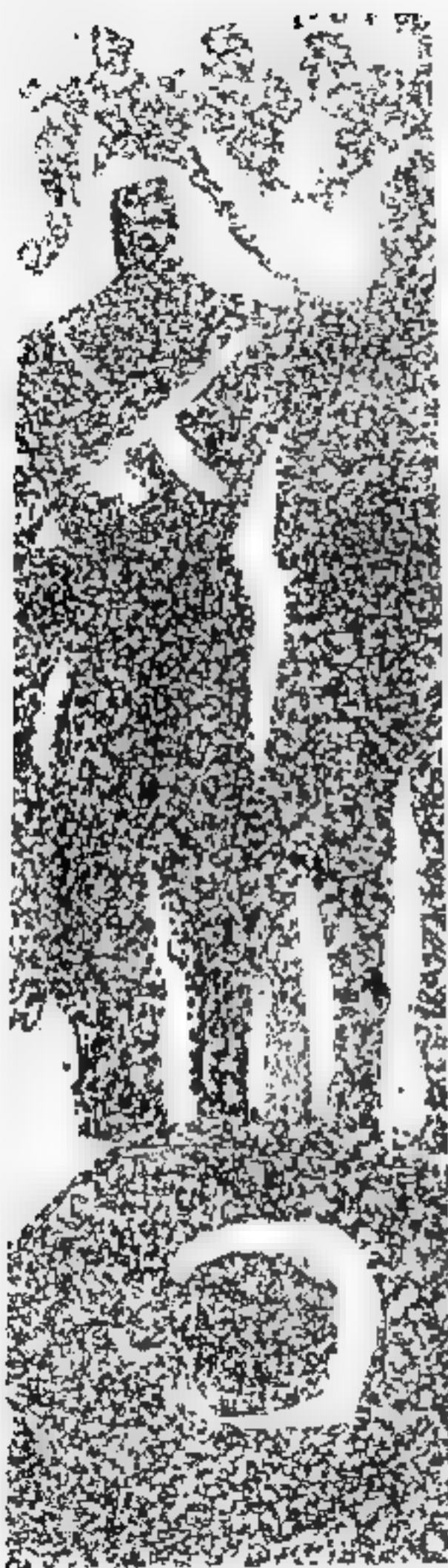
وهذه الأجيال الثلاثة هي الإطار العام الذي تتحرك فيه شخصيات الرواية. وهنا نلاحظ أن الشخصيات - على كثرتها وتباينها - تتميز بما تتميز به الأجيال الثلاثة نفسها من اتصال وتفاعل وحركة حتى في أشد جوانبها سلبية وضيقاً. كما تتميز بأنها شخصيات مختلفة متعددة الأبعاد في معنوها، تكاد

تكون متساوية الأدوار حتى ليقطع الفارق بين الرئيس والثاني منها من فرط امتلاكها وحيويتها. وقد ساعد على ذلك بالطبع تصور الكتابة لموضوعها، وطريقة رسمها للشخصية، وهي خاصة تميزت بها رواية «لم نعد جوري لكم» التي سبقت ظهور هذه الرواية لسخر عذبة وربما ساعد عليه أيضاً تكتيك المرواج الداخلي الذي استلزمه الكتابة بكلام يسرها الكشف عن الكثير من مخالب شخصياتها.

ويصل بصور الكتابة لموضوعها وطريقة رسمها للشخصيات جانب آخر افتقدته روايات عربية كثيرة كتبت في فلسطين أو غيرها تحت وطأة الاحتلال. فكثيراً ما يؤدي مثل هذا الجور العام بالروائي إلى معاداة عدوه من حيث هو نوع من البشر، أو إلى سلبه إياه كل ما يربطه بالبشر من خصائص. ويصبح رسم الشخصيات في مثل هذا الجور واقعاً بين فكي البعد الواحد ثم تروج الأبيض والأسود فتردها أحاديها بين الوطني وعدوه وهذا ما وضعته هذه الرواية حين انطلقت من مفهوم إنساني بحث، لا يتطرق أولاً وأشياء مع المفهوم الوطني. في أحد مشاهد المعتقل جاء طفل معروف بخصائص سوات من سوريا مع أنه لرؤية أمة المعتقل الذي تركه جنباً إلى بطن أمه، وانظر الطفل مهاجرة شديدة مشجها إلى رعدى يسأله: أنت من هنا؟ وسقطت البجاجة من يدي زهدى وتلصقت الكلمات في فمه، وفهم أن الطفل ابن زميله السوري للمعتقل، فاحضنه وبكى بحسرة، وتامل الجنديين الواقفين على الباب فإذا بهما يكيان أيضاً، وراح لاقصوده بحدسه «يكيان! أنا نكيان! كل ماثرونه من وحشية وتعتيب داخل جدران الزنزانة لا يكيكنا. ويكيكنا طفل لا يتجاوز الخامسة؟! مرة أخرى يتكرر هذا المشهد الإنساني في مشهد قتل أسامة للضابط الإسرائيلي. فقد بدأ المشهد بأم حابر وهي تتأمل لأكمة لاخضر على شرائها، في حين جاء ذلك الضابط مع زوجته وابنته ليشترىوا ما لا يطيقه المرأة المسكينة التي شرعت في صلب خضعا طيبم. ولكن حين سقط الضابط وتبلوت ابنته فأنكشت ساقها، غطت أم حابر متبليها عن رأسها ودون وهي وحشت به الفعطين الطارين، وتحتت وهي تحشى فوق الصية للفتى طيباً بالحرق عليك ياسنى». ثم مدت يدها نحو المرأة للولولة بالميرة وواستها بلس كفتها مرتين قبل أن يضطرها الطول للانصراف. ثم ينتهي المشهد هذه هذه الصورة: «هتفت المرأة الإسرائيلية رأسها على كتب عادل فهمي بصفحة... يسيل... يسيل... (أي لا بأس) ورش ماء على وجه الصية فتمركت وصاح به أحد النطقين - سييك منهم يا عادل سيارات الدورية حاية.

لم يلتفت للتجنيز. اتجه نحو القيل. أمسك يده بحبس بعده وصاح به آخر وهو يشده من كعنه

لم يلتفت للتجنيز. اتجه نحو القيل. أمسك يده بحبس بعده وصاح به آخر وهو يشده من كعنه



- الدورية حيث من الحبر مر شديف بحومه!

ومد عادل يده نحو الحجوم. انزعها ألى ٢٠ على الأرض. حمل الصية على كعنه وشق في حرم الشارح للخلل والمرأة الباكية تبته بصوت

أما الحجوم التي انزعها عادل من كتف تصادف ضعى هنا ومرا ذا دلالة فصلا عن إنسانية الموقف فالجور مثل لعادل السلطة والبطش والمعنون وهو

تتأخر في مشهد الشباب الصوري في المعتزل شخصية ابن زهدى الذي يبدو أنها نصيبه تماما . ولو كانت قد ذكرت القليل عنه لما زاد المشهد أو تصحى . وحتى لو كان الصبي معتزلا في مكان آخر فقد كان الشكل التقليدي وقيامه - من جهة أخرى - على كنى الراوى - الإله الذى يطم عاتقه الأعمى وبه نحو الصلوة قادرا على إسعادها في هذه النقطه ، وكذلك في قطعه الموضوع الذى أحاطت به أنها عادل ، فلم تكشف لنا عن حقيقة نشاطه مع الزمير من الصحفيين الأجانب . وربما كانت لقراءة أيضا أن للشهدين ٢٦ ، ٢٧ كان يمكن أن يشعرا في مشهد واحد ، لأنها موصولان في المكان والموضع . والمكان هو المعتزل الذى جمع الشباب الصغير ، والموضع هو التحول الذى حدث لشخص باسل بين زملائه من المعتزلين وربما قالها كذلك أن عهد ترتيب مشاهد الاعتزال الخمسة (٢٦ - ٢٩) بدلا من تواليها وتسلسلها بغير ضرورة حتمية للتوالى أو التسلسل ، ولا سيما أن باسل كان في معتزل وزهدى كان في معتزل آخر ، ولم يربط بينهما أى رابط ، فضلا عن أنها خرجت بالمشهد التالى (٢٩) إلى الحياة بالإفراج عن باسل ، في حين يتوقع القارئ أن يخرج بالمشهد إلى أسامة الذى غاب طوال ستة مشاهد

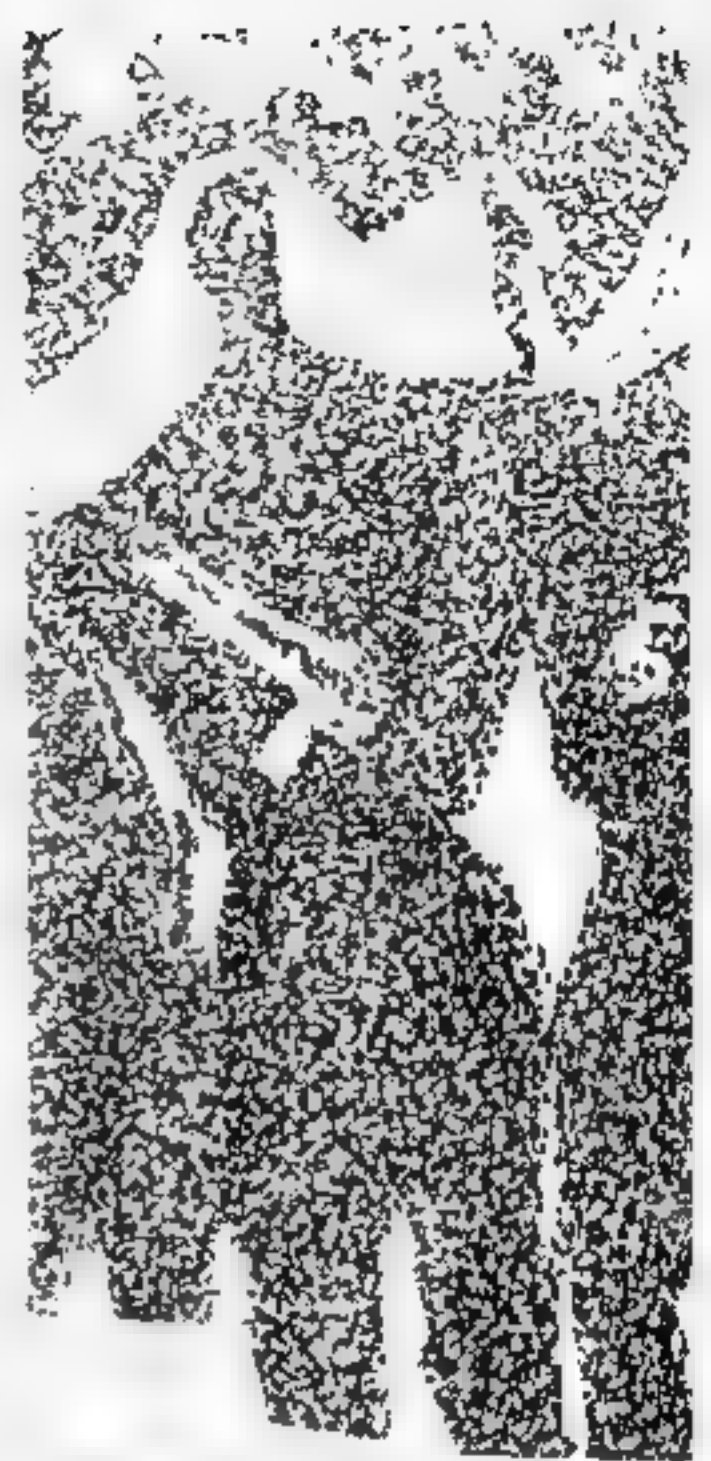
غير أن هذا كله في البداية إنما يشكل موعا من الحيات التى يظهرها استيعاب الكاتبة لموضوعها ومقدورها الكبيرة على ملاحظة أطرافه وبراعمه في التعبير عنه بشكل فنى جميل

...

أذكر في حديث بين وبين سحر خليفة بمدينة أير الأمريكية قبل سنوات (مجلة الموضة . مايو ١٩٧٩) أنها قالت عن فن الرواية : « إن الرواية نوع من البحث . تمنع أن تقول إنها بحث هو صياغة جبالية ، وهذا هو نفس ما فعلت في روايتها الأولى التى صدرت في القاهرة عام ١٩٧٤ ولم ينتج إلا أحد للأسف . وهو ما فعلته أيضا في روايتها الثانية هذه . فن الأولى كان بحثا يدور حول الحب في ظل الفهر الاجنابى ، وفي الثانية كان بحثا يدور حول الإنسان في ظل الفهر الباسى والاقتصادى . وكان بحثا الأخير أشمل وأعمق . على بحر يجعل من رواية وثيقة سجيبة في أحد مناهجها كما ذكرنا من قبل فقد سجلت فيها تجربة الشعب المصري في ظل الفهر الاحتلالى في الفترة من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣ . ثم سجلت الفترة التالية من ١٩٧٣ إلى اليوم في رواية أخرى كتبها صوابه عباد الشمس » لم تحصل على يدى بعد . ومن الواضح أنها حملت منذ روايتها الأولى عن الطابع المباشر حتى في العناوين . وعادت إلى طابع الشعرية التى بدأت بها حياتها الأدبية . وأصبحت أكثر حساسية في التعبير عن مرير . ولاشك في روايتها الساعين عد حيات لمصر مكانا في طبقة الروائيين المصريين المعاصرين

ونمة جانب آخر يصل بمصور لقراءة لموضوعها وطريقة رسمها للشخصيات ، وهو جانب اللغة من روايتها الأولى . لم نجد جولوى لكم ، كانت لغة الحوار فى النص . أما في هذه الرواية ف لغة الحوار - كما لاحظنا في التنبه من فقرات - هي اللهجة الشعبية . ولكنها عجة شعبية خضعت للصقل وبعض التعديل ، يتحدث بها أشخاص الرواية في طوعية وتلقائية ، وهي تشكل مستوى لغويا قاعا بذاته . ومع ذلك نخلق الكاتبة مستوى لغويا آخر في الحوار حين تتلق بعض الشخصيات بالنصوى وتجري به منافسة طويلة كهذه التى مرت بين عادل وأسامة . والمير هنا هو أن المتحدثين متفان . فإذا أجزنا ذلك مبررا لم نجد بعد ذلك ما يبرر حوار العامة بالنصوى كما حدث في كثير من المواقف الأخرى ، حيث تبدو اللغة معنى من الصبغ والتنظيم . ويصل باللغة هنا كذلك ما لحقت إليه الكاتبة حين ظلت شاتم العامة إلى الحوار ظلا حريا ، بكل ما تحمله هذه الشاتم من بدعة وسوقية . والمير هنا هو أن العامة يتحدثون ويشتمون هكذا . فكيف نلطف اليانة وعقدتها دلالاتها ؟ وكيف نجري على لسانهم شاتم لا يستعملونها ؟ إذا أجزنا ذلك - وكثير من الأدب يحيزه - المشهد أيضا حيزه الكلام وترك الفرصة للقارئ كي يركله بكلامه . وربما تسائل : لماذا لم يدر لقراءة مثل هذه الشاتم ويخرج للقارئ فرصة فهمها ؟ إن لغة لقراءة تتبر بالرشاقة والشاعرية بشكل عام . وباستثناء القليل من الأخطاء (مثل : رجال ضميمين أو : هل في ذلك جرما) تتمتع لغة لقراءة بحسنة طيبة من لرونه والطواعية في استخدام اللفظ وتركيب الجملة

وإذا كانت هذه كلها من عناصر البناء الروائى لماذا عن البناء نفسه من الخارج ؟ ماذا عن الشكل الخارجى لهذا البناء ؟ قد اختارت لقراءة شكل البناء التقليدى في أحدث أطواره ، أى التسلسل الزمنى للحداث ومتابعة نظوره من البداية للنهاية في سلسلة متعاقبة من المشاهد (٣٤ مشهدا) التى تقود دور القبول . فمشهد الأول يبدأ برحلة العودة التى قام بها أسامة لأرضه وأهله . وبعد توالى المشاهد مع نائس وأهلها المحيطين بأسامة حتى آخر مشهد يتم فيه عدم دار عادل . وهكذا تسير علاقة المشاهد على أساس السبب والنتيجة . أو الفعل ورمه . وكلها قد والد ومكاتب من المشهد - فتارة ، أو المشهد الأول . ولا غار على ذلك بالطبع ، فالشكل التقليدى للرواية العالي قد تطور كثيرا . واتح لكثير من مستحداث الأشكال المعاصرة . مثل سار الشعور وتلولوج الدليل . وهو ما أفادت منه الكاتبة بلا شك ، وهو أيضا ما طورته بموهبتها الخاصة ، وتقدمت به على روايتها الأولى التى حرصت فيها على الشكل التقليدى أيضا . ولكن ربما قالها في أثناء تبنيها للشخصيات أن



حين يتزعها فانه يجيل واصمها إلى بشر عادى يعانى مثلا يعانى سواه . وحدته يتعامل معه فيجعل أيت وتخدم روحته بدافع العطف الإنسان

غير أن هذه المواقف الإنسانية الثلاثة التى يسى فيها لإنسان عدوه ويعامله كي يعامل نفسه . لم يصم على سياق المشاهد - أو قات لإثارة المواقف ، وإنما جاءت بشكل طبيعي نابعة من تطور الاحداث والشخصيات مع

فراءة نقدية لرواية

بجى الطاهر عبد الله نصارى من التراب والمار والشمس

هذه الرواية للقاص الراحل بجى الطاهر عبد الله مع أعمال سابقة له مثل (الحقائق القديمة) و(سكبان الأمير). يمكن أن نخرج تحت مصطلح «نارودنست Narodnost»^(١) والمصير (النارودنسى) هو عنصر (شعبي) ذو تأثير قوى، بالإشارة إلى كونه حاجة للتعبير عن روح البساطة الشعبية والوضوح التقليدى، وهو كذلك عنصر مضاد للتعقيدات (الشكلية) ولأنه عنصر والمي فهو (عمودى) «حقيق» قائم على (إثبات قوائم التطور الأجناهى المسطيل ومتطوراته) ومع ذلك فهناك حالات خاصة لا تخضع لهذا المنطق وإذا فهمت كلمة (عمودى) على أنها الفجوة الإنسانية المعقولة بحق بالغ لشخص ما أو في مجتمع ما، فإنها تبقى مرتبطة بالمعنى المنطوق لمصدر الواقعة

سعد الدين حسن

والرواية الاجتماعية - النارودنستية - المفضية بالحياة . لا تكون المنزعة العامة عنها وصفا بل كشفاً وبجسداً (الصيغة) هي المجتمع

والشخصيات التي تتحرك داخل هذه الصبغة ليست إلا ظواهر لذلك المجتمع للتجسد وهذه الشخصيات يتم من خلالها (إبرار) الوشائع الخفية . بين الطواهر وقوانينها الخفية

وتقع «تساوير» في أحد عشر فصلاً قصيراً . مكتوبة من مقاطع قصيرة تصل إلى خمسة وعشرين مقطوعاً . يراوح المقطع منها بين سطرين وعمانية وأربعين سطراً وهي تضم خمس شخصيات محددة هي

- ١ - الإسكان
- ٢ - محال
- ٣ - قاسم
- ٤ - رجب
- ٥ - فتح الله

وهي شخصيات ذات خصائص معينة . تربط بعكز النص ارتباطاً صميمياً ، وتنشع خصائصها من خلال تركيب عناصر النص ووحدهاته . والعلاقات الحدية التي تربط بين بعضها وبعض

والطرح النقدي - كما يتبدى في هذه الممانحة التمهية - يسمي إلى قراءه (مكتوبية) العمل الروائي

موضوع الدراسة . من خلال علاقات قائمة . وشخصيات تنمو . ورموز خاصة . واحتضان النص في بنية الكامل من خلال (تكرير) الشاملة .

محور النص

«كنا أربعة .. ولم يعد أربعة .. والى الذي جرى قوتان ، وجرم له دافع - وجيرون حاصد . والى الذي جرى أموا عظام . الإسكان المودة من ٥٦ هناك إند أربع شخصيات درامية ، لكل منها حاله الخاص ، غير أن هذه العرالم الخاصة بالرغم من خصوصيتها لتفرقة تكوّن علماً واحداً (كاليا) هو الذي يشكل بنية النص . وينطلق هذا العالم الكلي دوماً من عبارة محال إلى خص رجب إلى دهر الشخصيات إلى عبارة محال ثانية : وهكذا إلى أن يسمي إلى جوار المقابر (دعوة النص وتبكيه العظيم) فيصير الحدث الرئيسى - داخل النص - ليبيه نهاية متساوية

«اتعمروا على أن مجاح أوى مرشح في انتخابات مجلس الشعب الحليدية لن يعبر من مصيرهم إلى أمسى . كما أنه لن يبعث بهم من أسفل الدرك إلى درك أسفل كان ما يشظهم هو «إلى من سذهب القماش المكتوب عليه انتحبوا السيارة نو الشمسية أو لفتاح ؟ من سيأخذ قماش اللاتة الملقه على خص رجب ؟ قال رجب أنا أحق بالقفل والشمسية والمفتاح وكذا النحلة ورد عليه الثلاثة سم أنت

الأحق

وقال رجب : لو حاول أحد من سكان القبور سرقة اللاتة سأقطع يده ، عليكم معادى . قال له : ستاونك ، نحن إخوة . قال رجب : ألا يكفكم سرقة أكفان الموتى ؟ سألوهم من من سكان القبور يسرق أكفان الموتى ؟ قال قاسم . سرقة أكفان الموتى حرام . وسأل قاسم . وهل يسرقون أكفان النسوة ؟ رد رجب : هم يسرقون أكفان الذكور والنساء ، ويمتنعون عن سرقة أكفان الأطفال ، فهم يظنون أن من يسرق كفن الطفل لا يشارك الفهر الصبق للطمع حتى يأتيه الموت بعد حذاب الطمع والمطش . قال قاسم : «هذا صحيح» . قال رجب : لا هذا الكلام باطل ، ولكم يسرقون أكفان الكبار لكثرة القماش ، ويمتنعون عن سرقة أكفان الصغار لقلة حجم القماش .. وحدث يوم حافسهم وخافسهم وسرقت كفن طفل رضيع وصنعت لنفسى بخلة أربع عينا رأسي لما أتاها . قام قاسم وقال : سأصفي إلى المقابر . لقد سرقوا كفن زوجي وأم ابني وهي في قبرها عارية ، وعلى أن اسرها صرخوا فيه . أنت سكران ، أنت مسطول وأمسكو به فقاومهم ، وأفلت من قبضهم ، وجرى فجرو حظه ، وسدوا عليه الدروب القرية الموصلة للمعابر ، فلقا إلى شارع عمرو وهناك رمته العربة تحت أقدامهم كتلة من اللحم والدم » (مقطع ٢٥ من ٥٦)

بطلوى (مهر النص) على ديناميكية خاصة من إيقاعات الحدث الدرامية، تكونها حركة الشخصيات التي تكون في نفس الوقت كلية هورية، تعتمد أساساً على الخط البياني للحدث في نموه وتصاعده إلى لحظة التأسيس: «موت قاسم»، وعلى الزمور الأساسية

الذباب الوفاة
لواء الخمرة
الشمس الحطم

والحركة الدرامية للتفكير داخل النص تقوم على إدراك اجتماعي واضح للواقع، وليس على القوانين البيئية الخاصة للنص وحده

هذا الإدراك الاجتماعي للكاتب يكون جزءاً من رؤيته الثقافية والإيديولوجية للوجود والعالم، مع ملاحظة أن تطور العلاقات الاجتماعية هنا في رؤية تراجيدية - شعرية، هو الذي خلق الحدث وأدى إلى التأسيس «والرواية الدرامية في أصل مستوياتها ذات صلة بالتراجيديا الشعرية، تماماً كما تتصل رواية الشخصية بالكوميديا، فالطوار في أكثر المشاهد توتراً في (مرفوعات وطريق) وفي (موت فيلك) يصعب التعرّف بين وبين العبارات الشعرية»^(١٧).

وهذه الرؤية الشعرية المكثفة من خلال مدلولها الاجتماعي نشي بقدرة الكاتب الكبيرة على تشكيل البديل الفني للواقع الذي يرمى لتسليح وعي الإنسان وعائه الزمور، متجسداً الصورة الفنية للكثافة في عنصر الزمن كمنشور شعري حيث يشكل الزمن هنا لفيرة له^(١٨).

...

وبرتكر النص هنا على طائفتين أساسيتين:

- ١ - الحركة الدرامية التي (تصور) في الواقع
- ٢ - الوعي الاجتماعي للكاتب الذي (يرصد) دوران الحركة الدرامية في الواقع.

والصدى من الدالة في قول كل فصل ما هي إلا رسائل موجهة إلى القارئ لقراءة معيّنات الاجتماعية، وهي في آخر الأمر لفصلة النهاية للنص، أو نتاج الوعي الاجتماعي الراصد، وهي تأتي كما يلي، طارحة حقلاً من الدلالات الاجتماعية:

- ١ - الناس باناس .. ، والناس للناس، وصاحب الطاعن في السن في كرب، فيد موت ابنه ماتت أم ابنه، صبح اليوم الأربعاء، ووقع أمام الصاحب مكتوب الدين مردودة
- (إسكاف للوحة - فصل ١ ص ٣).
- ٢ - مقت نفسك إلى مارق يا ولد، قالت معلن، لكنت لا رين ولا شين - ما دلت الخمرة سرفع الحزن على نفس الصاحب،

ولقاسم بلديت يكسبون ويشربون، لو كانوا هناك بالحارة سيتدون ذات خمرة يا عبال لقاسم والإسكاف وفي هذا تجلّي من كل ضيق (إسكاف للوحة - فصل ٢ ص ٧)

٣ - أشرب واشرب، سأخسر أنا الجهار، لن أغيب، لا تفلن يا قاسم ولكن غير.

(إسكاف للوحة - فصل ٣ ص ١١)

٤ - يا عبال يا ساكن البيت العالي .. في عمارتك كهرباء .. عطل الجهار واسمنا غناء للمني أبناء أبناءنا .. وسقنا من حشرتك السوداء لسو سواد أبناءنا.

(إسكاف للوحة - فصل ٤ ص ١٥)

٥ - حد سيجارة .. جهارك سباه الباردة بالحارة لا تحف يارجب .. الجهار موجود والحارة موجودة وعبال موجود .. الليلة تقابل .. عبال تأكل لقمة وطعمية سخنة لعلى تقضى

(إسكاف للوحة - فصل ٥ ص ١٩)

٦ - حشرتك ضربة يا عبال حشرتني ضرتني، علبني يا حشر الكلب.

(إسكاف للوحة - فصل ٦ ص ٢٣)

٧ - حشرتك في يدي يا عبال حشرتني سبعة وسبعة سبعة، أيقال بالبحم وأنت يا عبال بالبحم، ومن لا يبيع لم يرد أن يشترى - حتى لو كان إسكافيا - يدخل السجن ويدفع المال غرامة، والحكومة صاحبة ولها رجال في كل مكان. اصمى يا عبال ولن أعطيك نقد بلوم لك تخالف قانون حكومتنا المصرية.

(إسكاف للوحة - فصل ٧ ص ٢٧)

٨ - الدنيا بنت الحيلة، ومثل إن لم يتحارب حل للوفى من حرم الإبرة ماتت ميتة الكلب الحريان

(إسكاف للوحة - فصل ٨ ص ٣٣)

٩ - حال بتنى المحبوسات أفضل من حال، أما أنا فلا أحب ولا أم: غزالة في البر .. شاردة، يطاردونها دوما صياد.

(إسكاف للوحة - فصل ٩ ص ٣٩)

١١ - سعدنى بالخمرة يا فتح الله تعالى وحات الخمرة تعالى وخط جنتحك ورد في جنتي لأطير، ولا حل إلى تحت مرة - لند ولندني أمي وأنا نقد من مصبة قانع في مصبة.

(إسكاف للوحة - فصل ١٠ ص ٤٧)

١١ - حكنا أربعة .. ولم عد أربعة .. وفي القدي جرى قولا: وجرم له دافع، وجون حاصد، وفي القدي جرى لسوا ختام

(إسكاف للوحة - فصل ١١ ص ٥١)

إن الكاتب هنا يقدم من خلال أحد عشر تصنيف (رسائل إلى القارئ) مكونة (كلية هورية) أخرى مشحونة بالمعطيات والملاحظات الاجتماعية عن الشخصيات والواقع الذي يرصده، وعلى القارئ أن يوحّد هذه السلسلة من الرسائل ليحصل بها تاريخ واقع اجتماعي محدد.

والنص يبدأ بعزل حقيق (والقدي)، مقدّم الواقع في وجوده الحقيقي من خلال حركة الدرامية التي تنمو في مثل هذه المواقف الآتية

«في حال قاسم، في حال قاسم، في حال قاسم الفعل واجب .. الفعل فرض: ولا أحد في أمان من مكر الدنيا» (مقطع ٢ ص ٥)

«قاسم يا صاحبي .. تعالى»، ثلاث كلمات قاه الإسكاف لقاسم بصوت تسمعه كل الحلاق، وأمسك بيد أخيه وابن رمانه»

(مقطع ٣ ص ٥)

قال إسكاف للوحة هذه الكلمات لقاسم بالرغم من علمه أن «كلنا للموت ! الموت حوالينا».

(مقطع ٤ ص ١)

«وضعت الأتار .. صبحكا بدموع .. في الحياة .. هنا في حارة عبال قاصدان بشران» (مقطع ١٠ ص ١٧)

يحقق الكاتب في رسالته إلى القارئ ما يسميه (دولان بلوت) بـ «الند النص»^(١٩) وهو عنوان كتاب لبارت ينظر فيه لإيجابية الكتابة.

للند النص هذه من جانب هي العلاقة بين ما بينه الكاتب في أثناء الكتابة، وما يشعسه القارئ المتروك في أثناء رحلته مع النص

ومن جانب آخر هي الفرج الطموس بالنص، ورفض الكاتب والقارئ معا للبي الفنية التصديقه للنص.

...

١ - نظام الأداء الفني.

(أ) البعد الشعري:

يأتى البعد الشعري عند الكاتب لتصوير الواقع (داخل النص)، لأن الكاتب لا يصف أمام الأشياء بل في داخلها، مؤكداً بذلك أن العمل الفني لا يتحقق إلا بالإيقاع الداخلي الشامل^(٢٠)

ويقوم الكاتب أيضاً من خلال مستويات النص بـ «استخراج الأعمق والأبعد في الشخصيات الإنسانية مع كل التناقضات المتصبة فيها»^(٢١)

بد. بأن النص (مدهشا) ، « لأن الأمر أمر طريقة جديدة في الرؤية والسماع والشعور وفي شدة للإحساس بشكل متعلقا يمكن أن يفسر جميع أحاسيسنا ولهجاتنا »^(١٠)

فالواقع كما يراه الكاتب في شموله ليس إلا (مجموع العلاقات بين الذات والموضوع) وهذه الوضعية الآمرة عند الكاتب تصيب إليه الكثير من النص ، « فالواقعية - إذن - تزيد الفناء غنى ، وتدرجه على مواضع التوغل غنى عن الحقيقة ، وتتدخل به إلى صميم معرفة الشخصيات ، حيث يتجهر معنى الحياة ، وتصبح له إدراك الأمر الجوهري ومباعدة الحقيقة عند التناصها حتى يمكن إبرازها على نحو أمكن »^(١١)

(ب) البعد اللغوي

اللغة هي « وسيلة الكتابة »^(١٢) ويستعملها يستطيع سرد الأمثولات الرمزية ، ويوظفها نصي الكهنة ، كما أنه بدونها لا يمكن اختراع الجار .

وبما أن اللغة تنطق المتعدد بطبيعتها ، فاللغة هنا هي المتعدد ، ولأن النص يطرح موقفاً (اجتماعياً) و(لغوياً) فإن « المعامل اللغوي لهذا الموقف أو ذلك هو الأسلوب الحر غير المباشر ، أي بين الأشياء والأحداث نعرض لا كما هي في الأصل ولكن بأسلوب علم الظواهر « الفينومولوجيا » ، أي كما هي إدراك فردى حر »^(١٣)

هذا البعد اللغوي عند القاص يهي الظاهر عند الله ، لا يمكن بدونها الدخول في عالمه القصص ، حيث الألفة الشديدة بين العالم واللغة ، كما لا يمكن بدونها أيضا الدخول إلى بنية لغته ، ومن ثم (فهم العلاقة بين الكهنة واللغة) .

والقاص في هذا النص يستعمل أسلوب اللغة الشعبية ، نظرا لأن النص يعبر عن بساطة قلوب الشعبية

إن القاص هنا يقوم بإعادة تركيب اللغة الشعبية لإحداث استجابة سريعة بين النص ومتلقيه ، ويستخدم بعض التركيب اللغوي الموروثة ، ويصبح فصل الإبداع عنده متحققا ، « الله الانجيل أو التفسير أو التفسير هو في أحيان أخرى يشمل التركيب الموروثة ، ويصبح على عرصة تركيب جديدة وهذه التركيب جديدة تميد إلى أذهاننا صورة التركيب القديم ، ويوحى إلينا بشيء من المفاخرة في آن »^(١٤) يتضح لنا هذه في هذه الحملة مثلا : « هات الحفرة ، وهات جناحي لأطير ، ولا تعرضي للذبح يا أسود الطير » (تصاویر ص ٤٦)

ولأن النص يقوم على الحركة المستمرة فهو يعتمد على غموض لغويين هما فعل الأمر وللصراع لصنع الديناميكية المطلوبة

٢ - الشخصيات

تتم الشخصيات عند يحيى الظاهر عند الله في أثناء حركتها الدرامية داخل النص بالاعتراق والحرف والإحباط ، بالرغم من انشائها للشهد للواقع ، ووعيا بالمشاركة فيه وهذه الشخصيات لا يبدو لنا بأي حال شخصيات محطية أو تكراراً للتعليل بقدر ما تبدو متنوعة وشديدة الخصوصية والتمرد ، وهي لا تحلوا أبداً من الحزن الدائم والتوتر « هذا التوتر بين كمال الذي يبدو كالقدر ، وتسلطها التطور ، وتقع مشكلة الزمن في صميم مفهومها »^(١٥)

والزمن هنا هو « العنصر الذي تتكتف به ، وهو العنصر الذي يتحدد مصيرها به آخر الأمر »^(١٦)

وفي هذا الزمن أيضا تقدم الشخصيات المكتملة صورة حية للعلاقات الموضوعية للمجتمع الذي تنحرك وتشارك فيه من مفهوم وعيا للتدور ، وهي ظواهر في الواقع لا تدع الواقع يصلها ، بل تبرز للواقع ولذا كغيره الواقع حقا :

١ - الإسكافي الموقد

« جلس الإسكافي على حائط منهدم بين الحكومة من ~~السلطان~~ المرحوم سلح إسرائيل - وكلم علال النائب

دنيا بلا حشرة لا تتنفس حبيبا يا بن الكافرة .. وأنا لا يطيب لي في الدنيا عيش بغير مصر .. جاوبني يا يوناني يا عرواني يا ذليل المكذب يا آكل لحم الخنزير ؟ .. تسببت السخوت يا علال .. ولا وفاء في بلادكم ولا لكم صاحب ولا عندكم صاحب .. سأعرف جلدك وأفرى بدتك وألوك عرضك وأقول علال لا يتم مع زوجة ، وزوجته تمام مع الغير من شأن بلادها . لكن لا .. هذا كلام بيد حيل أولاد العرب ولا يحرك شجرة في دنس الخواجات » .

ويش الإسكافي من الكلام مع علال النائب فكلم نفسه التالية أيضا

« تنفخ البلبالب والهارات وغرور وأغرور أنا بعد عسرى الشق إلى حيرة مظلمة وتأكلني المديدان ويسيل من لي وأني وأندى صديد وقبح ثم يحضر إسرائيل وميكائيل ويد كل منها مرزية ويشعان الإسكافي ضربا لأنه شرب الحفرة المحرم وقيل الإنم وشاعف أمر ربه » . وهنا عاد الإسكافي الخائف من يوم الآخرة إلى ديباء فلم يجد خير أم الحيات ميتورة التتير ، تلك التي تنام من القروب للضحى وأطفالها المذكور بموتون ، فهاج قلبه الجسور ، وركل لقواء ، وسمع صراخ ثم بناته فلم يهتم ، ما دام الناس لا يسمعون صراخها ، وما دلموا يرونه على الحائط للمهم وحده ، يغير أمره عمرده ، فلا صاحب للفقير مثله . في بلد مثل هذا من أجل أصحابي فطنت ما فطنت ولم يسأل من أحد .. وهم هناك عمارة علال وكأن ما كنت يوما بينهم .. وكأنهم ما عروني في السوق والطريق والمخارة

وبما عجا لهم وللحشرة .. تلك طباخ أولاد آدم بمصر في زمن كرمنا ، يأكل فيه الأخ لحم أخيه ، ويبيع لحم بنته التي تحاكي الفسرة لتعجور حاله .. ملعون أبوك يا زمن ، و ملعون أبوكم يا ناس ، و ملعون كل صاحب يتحل عن صاحبه في يوم ضيق ..

ماذا تريدون مني ؟ أقعد وسط بناتي ، وأحشر لحسي في لحمهم ، وعلى نور لمبة جوار أهدرك النار القاذص وأقصص للبرهونة مصاصة الدم ، أم أقعد في السوق تحت الشمس ، أكتب شعرا يعلو ، وألم القمل من ثوبي ، بينا علال يتسحط بمجاره وعلى رأسه ربشة !!

(تصاویر ص ٢٤ - ٢٥ - ٢٦)

٢ - علال

« أنا نصراني مؤمن كعزت لما عشت معكم يا مسلمين » .

(تصاویر - ص ١٧)

٣ - قاسم

« عودة الإسكافي إلى المخارة أعادت الأمان إلى نفس قاسم ، وبقيت صافية قطرها الحفرة ، باح قاسم للإسكافي بصر لم يبع به للرحلة شربة عسره . والنعل ابن النعل ملتحج الحال دعاه إلى راحة غطاوته ودعيت معه . في البناء المخصص للملوم كان للأبيده يكتبون ويحجون ويهاجمون الحكومة ويتناقشون بطر الحس ، لمضطحي رهب وقتلت لبيكة « أين الطعام باب النعل ؟ » ، قال « في أوقات الأكل يأكلون وتأكل معهم » . « كان النعل ابن النعل ينتقل بينهم وكأنهم أبناء عمه ، ويسمع أحاديثهم ويلم المال ، وأنا كنت أكل لقط لما يأكلون ، وجاء الوقت الذي حاصرت فيه البوليس المسلح ، وفادونا بمكبرات الصوت ، ثم هاجبونا لما نعطرسنا في الردود ، فالت دموع وسالت دماء ، وكسرت ضلوع ، وأصابني البارود في عيني - إلا أنني رحت ولا أفرح كعب ، وصحني بكلة الكلب بدم الدهاب إلى المستشفى ، لأن المستشفى حكومة ، يبلغ أمر كل صاحب علة في زمن القلاقل لسكر الحكومة - وفي هذا سجن ، وحلت بصيحة ابن الكلب وفقدت عيني » .

(تصاویر ص ١٦)

٤ - رجب

« عهنتي عند بابي الم أنا قد يصحك في المواقف . لكنني رأيت الموت قطعت الأسلاك بأستان وهرت من حدود مصر إلى حدود ليبيا . تسلح بطلي وأنا أفرج على الرمل الساحي ، وفقدت يروحي من رصاص القناصة النهابين لطاع الطرق أولاد على بمعجزة من الله .. ووقع قلبي لما

فالترب يقود دلاليًا إلى الواقع ، والماء إلى
الحضرة ، بينما الشمس تقود دلاليًا إلى الحلم الذي
يتجسد على عدة مستويات داخل السق الكلى للنفس
وتروح صحبته جميع الشخصيات . وايم فإن الرمز
في كايته يقود دلاليًا إلى (التداعي) في الماضي
البعيد ، في المذاكرة الشعبية ، إلى تلك التصاوير التي
يصورها الصغار والكبار في ريفنا المصري ، شاله
وجتوبه ، تلك التصاوير أو التماثيل الصغيرة التي
نصنع من تراب الحقل وماء العرع ، ونترك حتى تجف
في الشمس ، ونظل أبدا شاهدة على زمن الإنسان ،
مثل تماثيل الحضارات القديمة ومحتويات التي لم تزل
تستغل شاهدة على زمنها

ول حين تمثل الشخصيات «هوية البنية القويّة»
للنصر ، يمثل الرمز البنية التعجبية التي تتحرك في عطف
متوازن والبنية القويّة ، وقد صممت كلتاها إيذاها
خاصا ينجل المنق من خلاله ، هذا الإيهام الذي
يعبر « عن حلم جناسي موروث ومتجدد أبديا »^(١٨)

• هوامش

- (١) للمصطلح للتأليف الإنجليزي (روبرت وياجر) انظر
(الواقعة والرواية المتاصرة) - الأكلام أغسطس
١٩٨٠ ص ٢٠٩
- (٢) المصدر السابق ص ٢٠٨
- (٣) بناء الرواية - إدوين مور ص ٣٧
- (٤) الصوت المنفرد - فرانك أوكند ص ١٦
- (٥) رولاند بارث - من دلالات اللغة إلى دلالات المنفرد -
أسيرة الشرين - العسكري العربي المتاصر -
أكتوبر ١٩٨٦ ص ١٣٦
- (٦) واقعة بلا صفاة - روجيه جارودي ص ٢٢٦
- (٧) دراسات في الواقعة - لوكانش ص ٣٣
- (٨) لوي ماركوريل - السبا المتعددة ص ١٠٢
- (٩) الأدب والفن في ضوء الواقعة - حسي مرزة
ص ١٣٨
- (١٠) السيرة الجديدة للغة والفن في لسانه ميشيل روجيه -
فايز مقدس - مدونة - العدد ١٩٠ ص ١٦٧
- (١١) وظيفة الخيال بين اللغة والفن - د. دوت صالح
العرب - عالم الفكر - العدد ٢ - سبتمبر
١٩٨١ ص ٧٧
- (١٢) انقل بين الأدب الشعبي والأدب المدون - جبريل
بسمودة - محاضرة - السعيد السلي
مارس ١٩٨١ ص ٣٨
- (١٣) بناء الرواية - ص ٥١
- (١٤) المصدر السابق ص ٤٥
- (١٥) دراسات نقدية في ضوء نتائج الواقعة - حسي
مرزة ص ١٠٥
- (١٦) أسيد عبد الحفي حجارى - الأدب - جبريل
١٩٦٠ ص ١٣
- (١٧) خلاص - وظيفة الخيال بين اللغة والفن -
عامش ١٤
- (١٨) يحيى الطاهر عبد الله - وفارطة إلى - ماور - الواقعة
إدوين مارط - الفن والصندوق ص ٣١

صورتها في إحياءاتها وأمانها

٣ - الرمز :

الرمز عند يحيى الطاهر عبد الله يقوم بتشكيل الرؤية الاجتماعية في كليتها الدلالية من خلال الصور السرمية التي تتجلى في النص، حيث تلعب الشخصيات بالمرآة ويصعبها البعض.

وهو دهر يكشف الرؤية من أجل كشف العلاقات
للمفاهيم في لسانها وتفسيرها . « ولو سلمنا جدلاً أن لا حق
يلا دهر ، فسلم أيضاً أن الزمر يهار إذا فقد ميزة
الوصوح ، فالوصوح ركن من أركان الفن ، وعصر
ملازم لحالته ، وبغضائه يكون (الفن) قد عسر دكتا
من أركانه الأساسية . » (١٩٩)

والمكاتب هنا داخل النص يحيط وموزة
(بوضوح) من خلال صور واستعارات شعبية ، كما
يرى في هذه الصورة

قال الإسكافي : سأنتظرك .. لا تخلف الموعد ..
ولا يترك كالمربوب قال فخرج الله : تشبى بالغراب
بالإسكافي ؟ قال الإسكافي : لا .. ولكن
للمربوب مع الديك حكاية مشهورة . قال فخرج الله :
وما حكاية الديك مع الغراب ؟ قال الإسكافي : في
الزمان الوصف كان الديك يطير وكان الغراب لا يطير ،
دعّب الانسان إلى حادثة وشرباً ، فلما فرغ الشراب طلب
الغراب من الديك أن يهرجه جنبه ليحضر خمره ،
وطار الغراب بأنجحة الديك ولم يرجع حتى يومنا
هذا . بينا الديك للعمل يصبح كلما رأى الخمر يتأذى
للمربوب . ذات ليلة وهات جنبتي لأطير ولا
تعرضي لفتيح يا أسود الظفر ! قال فخرج الله : أنا
لا أنتظف الوعد .. لكن الطريق محصورة بالظفر
ومحصورة بالظفر تذكرى بالظفر يا إسكافي المودة ،
وأطلب لي السلامة ! (مفسر ١٦) .

هذه الصورة التسمية تسمى بالمقارنة - كما نلاحظ
لأول وهلة - بين فتح الله والمغرب ، وهي مقارنة
صاحبة لنا وقتض الله في نفس الوقت

يقول أكتوبه يرتون في هذا الصدد : « لا زالت
تفحص مهمة يطرح إليها الشاعر هي المقارنة بين شيئين
لا يوجد ما هو أكثر مبيهاً فاعداً ، والمقارنة بينها
شكل أو بآخر تخالفاً وتصدداً » (١١٦)

وهذه الطريقة تحول الصورة البصرية
الناشئة إلى رمز اجتماعي في ساحة الاستعارة وفي داخل
البيئة اللغوية.

وإن حياة الأمرياني الرمز الذي يروج البنية ويسهم
في تجليها -

الزئبق	الزئبق
الماء	الماء
النحاس	النحاس
الحديد	الحديد

رأيت أولاد العرب في الجيش متواجبين والسلاح
 يابن المم يخلط دمه بالنجم بالرميل .. وأنا لا أقول
 لك غير ما رأيت كي على حريصا .. وأسألك هل
 بمقدوري الآن بعد خضام البدين الحصول على جهاز
 آخر ؟

(المعارف - ص ۱۶)

21 - 2

وَأَيُّ نَوعٍ مِنْ ظُلْمٍ .. كُنْتَ أَهْرَافَ وَأَبْعَ
جَهْدِي نَظْمَةً مَظْهِرَ مَالٍ قَلِيلٍ .. وَكَأَنَّ أَيْ يَأْخُذُ مِنِّي
مَالٌ ، وَهَكَذَا جَلَّ مَعَ أُنْصَى الْكَبِيرِ مِنْ قَبْلِ فَهَرَبَ
وَهَرَبْتُ أَلَا مَقْدَمًا أُنْصَى الْكَبِيرِ ، وَاسْتَحْبَبْتُ بِهِ صَرْقَ
جَهْدِي يَوْمِي وَظُلْمِي كَمَا ظَلَمَ أَيْ ، فَهَرَبْتُ مِنْ سُلْطَةِ
أُنْصَى وَعُشْتُ حَيَاةَ الصَّبِيَّةِ الْمُنْتَرِدَةِ . وَسَاقِي فِي كَلِّهِ
لِلْمُظْهِرِ قَبَسِي لِمَنْ السَّرِقَةُ .. وَمِنْ يَوْمِهَا وَأَنَا أَسْرَقُ
وَدَعَيْتُ مَرَّةً وَرَأَيْتُ الْمَسَارِقَ الْمَظْلُومَ الْعَزِيزَ وَرَأَيْتُ
السَّارِقَ الْمَظْلُومَ أَمَهًا .. مِنْ يَأْخُذُ الْمَظْلُومَ بِجَبْهِ الْمَظْلُومِ
طَوْنَ الْعَمْرِ .. وَمِنْ يَوْمِضِ الْعَظَمِ يَفُورُ مِنَ الطَّرِيقِ بَحْتَةً
مُخَافَةً ، وَقَدْ يَحْصُلُ حَالُ قَلْبِ أَفْنَدِي أَوْ يَكُ أَوْ يَكُنَا
أَوْ وَزِيرٍ أَوْ رَأْسَ بَلَدٍ .. هَلْ لَهْمَنِي يَا بَيْسَكَ ؟

الشخصيات التي ترى ، تتلافى ولا تتعارض ،
الزمن والامتداد والهدف ، يدعها كلها وخاتها إلى
الترجيح ، كما يدعها إلى التفرح

وهي شخصيات محورية وكيت ثانوية أو مساعدة ، كي نحدد أن يرى في البيات التقليدية . إنها (محور الواقع وبؤرة فعله المحرك) ، وهي شخصيات قنهم الواقع بحساسة ، وتسهم في نصيده برؤيتنا الشعرية .

ومن هذه الشخصيات الهورية ، بتخط الواقع
صوره الفنية الجديدة ، التي يبدو بها كأنها جديدة ،
يختلف في اتساقه وانتظامه ، وتركيزه وسحرته
الوجدانية ، مما كان عليه في الطيعة أو في الحياة
الاجتماعية اليومية ^(١٥) كما أنها شخصيات تميد
تشكيل الواقع في كل لحظة من خلال رغباتها
وأحلامها وطموحاتها الإنسانية

أما الشخصية الأثيرية لدى يحيى الطاهر عبد الله ،
وهي شخصية وإسكان المودة ، التي تمتد ابتداء من
(الحقائق القديمة) (وحكايات الأمير) . انتهاء
(تعاليم) ، بأنها تخرج بالكاتب ولا تفصل
عنه . فهو مثل الإسكان ، يحاط بالباطن والعنيت
الرائحة . هذا فقد ربطته بهذه الشخصية على وجه
الخصوصى عاطفة شديدة العمق . فالإسكان في
اعتقده هو الرمز المباشر والبسيط للشعب في معاناته
الحقيقية من أجل تحقيق أحلامه وأمنه . وهو أيضا
تصوير واضح من الوعي الجمعي في حركته ومواقفه في
واقع تاريخي محدد في صبروته . وهو أيضا شخصية
يهدم لنا الكاتب ميولوجيتها الخاصة من خلال

الرؤية للدراسات

في

عالم "فساد الأمكنة"

□ مدحت الجيار

الإسناد، من أجل الوصول إلى تفسير نصه
وأول خطوات هذه الرؤية لاسطورة به يشمل في
نظام الكاتب إلى شكل جديد من أشكال الرواية هو
الشكل الموحّد الذي يحترق هذه الأشكال رؤية في
الوقت نفسه. جودا كانت الأسطورة هي الإنسان
البدائي وقت وشعاره وأدبه. فإن «عصرى موسى»
حاول المزج بين ماعارف عبه النقاد والروائيون من
نصيب موضوعي لرؤية إلى جياحية وسياسية
إلى. أو نصيب موسى ط. كاروبه لتجسيه.
و. و. ب. رحلات. ورواية ترجمه يدبه. ورواية
النبه. ورواية النصيب. ورواية التعصبيه. الخ
لمزج بين جميع في شكل واحد. تبنى في
«فساد الأمكنة» ولاعجب في ذلك فاروبه. و
يستقر في شكل حتى الآن. وهذا هو مايجب تدوين
معرضة البحث عن شكل مناسب لمادته الروائية. عن
طريق التجريب. و. لاخرع. والمزج بين ماوقاهم
من أشكال روايته منها ف. حب. أو تقليديه. أو
رأيه «مكتار الروائيين عهدود الفسهه لانكار عمل
يكون نموذجيا بالنسبة إلى وضع مجتمع في
عصره. «أومن هنا يكون أحب. الشكل في
الرواية موقفا فكريا واجباها وحباب. ويصبح محاوره
الاشكال الروائية القائمة محاولة محاوره الواقع نفسه.
عن طريق تقديم شكل جديد أو تشكيل جديد
لدى فيه خصيصه العمل. وتكشف عن موقف
المدح. و. و.

استعار «عصرى موسى» في «فساد الأمكنة» مص
السيرة والمثبته في النص. معينا من البدايه وعيه
عصه كانت قد وقعت. و. و. إلى بعد على
جماعا. وقد تضمنت في شخصيه الروي المتصل

ماهو قائم في الواقع إلى كثر إلى أو تشابه. ومن
فلسوفيه لا تتصل بالواقع الاجتماعي
والطبيعي. بل تعدل من العلاقة بينها وتوحيها مشبهه
في «توقهم الإسناد» في عالمنا المعاصر من عدي
الواقع. «ومن كثر استنار الكاتب ان يكون الصراع
بين قيم المجتمع الصحراوي وقيم الحضارة الإنسانية في
شموها. حيث تلتقي الحدود الفاصلة بين الأجناس
والسلالات. وبين البر والبحر. إنها رؤية اسطورية.
تستمر عالما بدائيا بسيطا لتواجه به عالما متقدما
تكنولوجيا الحضارة ورغبتها في الإسالك لتتابع المروه
في أي مكان من العالم لذلك تتحول جريبات الرواية
على المستوى المعنى والتعبير إلى حركات محارية.
حدثت فيها الأشياء ابعادا زمريه. على ترجمه من
دلالات العامه المتعارف عليها بين الكاتب والقارئ
ومن ثم يمكن من حال إلى الرواية كلها تمثل مدحا. أو
استدعاء كبره. المستغنى بدلالاته المرصطة بالزمان
والمكان والإنسان وحاورها فاحدت مسوى دلاليا
عجبا. «إذا فسرنا مقولة الجيبريين التوحيديين «أود
حي امام روايه ذات سه مردوجه الدلالة. وذلك
يعكس للرؤية الاسطوريه. أو سيجبه لمسطور
الاسطوري الذي لا ك به «عصرى موسى» حاله.
وتتدلى لدى في مظاهر شكلية. ومن هناك يتأصل
من المعنى الذي يحا إليه أبعادا والرؤية الاسطورية.
لأن وعي الكاتب جوهر الصراع بين ما هو كائن
وسيرد ان يكون هو ماضى إلى نحو الرويه. أي
صيربه ينظر إلى انحاء في جريباته وشموه. إلى
الاسطوريه. وقد طغت هذه الاسطوريه على عناصر
سيرة الرواية وأدوات شكلها. وعكس ذلك على
الكاتب في خلق اسطوره معاصره لإنسان هذا
الزمان. تتداخل فيها العاده. وحاور فيها الاشياء

«فساد الأمكنة» هي الرواية الثانية للأديب
«عصرى موسى» بعد رايته الأولى القصيره «حادث
بصيف مر» التي اشارت بما فيها من حماس لغوي
واجباها إلى كاتب رواية شاء ان يثبت قدمه بمهيد
محصو ناب وسع واجد. وقد غلقت هذه الخطوة في
رواية «فساد الأمكنة» موضوع البحث. يذكر ذلك
لأن «حادث البصيف مر» كانت مرحلة التمهيد
والتمهيد بفساد الأمكنة. في حادث في بصف مر
في حوادث حدثت في صحراء بنزاية الاطراف.
بدن فيه «عصرى موسى» الأرض غير الاض. واحاد
كتشاف الإنسان الجسد التلقائي. «سلى» بعدا في
شعبته به الحضارة من الطبع وأصبح عبرت تكويه
وحادث عباده معقده. وكاتب. واجبا. «سرب
بدنه بعبه عباده الاشياء بادئا مع الإنسان الجسد
«كيب» هناك في جبل. «بد. هيب. بالصحراء
شرفيه. ووعب بعبه حرك الاحداث
وشجبات. حاورها من الخارج ويصفها من
بدخل. وسببه دمه غير تصور في كل مكان
من و. و. حيث يتدخل بوصف وتعبير والإسعاد
حب. كي من «تفصيل في شاء التحليل المعمل
براه.

القسم الأول التقية

كان وعي الكاتب في اثر بعد في تشكيل رايته
جياحية «فساد الأمكنة». وكان ذا اثر ابعاد في
«غف» تقيت عطفه وموضوعه. كانت امكانا
جديا رواية الكاتب وشاده روايته في التوسيع نفسه.

وبعد «عصرى موسى» عاد «فساد الأمكنة» من
حلال. و. و. اسطوريه. لا تتعامل مع الواقع
لاحياسي. عصبي تمصر. «سلى شكل. بل حاور

من الأحداث والتحكم في مصيرها في الوقت نفسه . ومعنى هذا أنه يختار من الأشكال الروائية التراثية ما يتلاءم مع رؤيته للعالم . ومع موقعه الذي هو سابق على هذه الرؤية الخيالية . وهو حتى يستلهم للملحمة والسيرة دور الراوى فإنه يختار بذلك الأداة التي تمكنه من إبراز ذاته . وتسمح له بالتدخل في سير الأحداث . ومن ثم الشخصيات في الوقت الذي يريد . ومن ثم كان أكيال الوقت معناه أكيال الرؤية . ومع أن شخصية الراوى خلق جو التلقى الجماعى . وتشترك التلقى مع الراوى طوال زمن القص . فإنها تمكن الراوى من التمسك بموسى من الاعتداد من الرواية وشخصياتها يتأمل كل شيء من بعيد . حتى يلقى من حريقه التلقى ما يعرف بالتمسك بالإلهام النبوى والاندماج أو التعاضد تكاملاً مع أبطال بيكولا . و نقطة إيجاب . وإن كان يرى في كسر الإيهام هذا صاحب برهنته . ولاخبر في أن يكون رؤيه للكاتب ذات حدين . تسببه بإحداثها التراث الإنسانى والتحرى ويحدث التلقى مستوجب منجزات العصر الذى تعيشه . فالأدب الأدبى معاصرة أيضاً .

بصادر مصري موسى - برونى - منذ التوجه لاولى من شجرة الأحداث ويدخل إليها عبر الوسيط التراثى يادينا ويوفنا ولا يكسر حد الإيهام . يقول : « صمغ » من يتأمل بالاجمال . فإن مصيبتك اليوم في وجهه موكبة . صاحبك فيها عده جلياً لم يعده سكان مدن . بها شرك . على لساني الضعيف واحكي لكم صيرة ذلك الماساوى بيكولا . . . ذلك يدى كانت فاحشة في كثرة البهاشة . " ومن هذا يطلق « الروايات » بعنو صوت الكتاب حتى آخر كلمة في « مويه » ويذكر في حبات جالية ثلث في طريقة تركيب عناصره هذه الرواية . ولهاوة مصري موسى تعود إلى نفس النمو تكشف عن دمجته في تركيب نوع في زمن جديدة قدمته في الوقت نفسه . ومن هذا أحداث . والشخصيات . والمكن . ورمز . والروايات أيضاً . دلالات مردوجة . وقد تألفت شخصية الراوى مرمية هذه الأدراجية الخفية تدلالية . بعد كثر تدخل الراوى في سير الحدث لاساسى ولأحداث المرمية المكلفة . ومن ثم هذا صمغ توصف (الراوى) على شخصى وعلى الخيال . لا في حجاب مشير اليه . ودب ميصره الدب مبدعه في حلاله العائيه (لاصحاه) بدهمه . وركب مع سرد ويوصف وتصحى قد تعجب مقصود هذا لا ديه حبه وحديه . في حد غير مبدعه . سنده) نحدد من نمو شعرية جوهر بتشكيل حور . وقد ساعدت هذه اللغة شعرية على تكبير رويته على ترعب من صوم . ولعل منه إلى نعه محار باصيت « الرواية الأسطورية » .

وكي نأخذ أدب الرواية الأسطورية فعالم . فساد الامكنه « إلى ازدواجية جبالية ودلالية » إلى إننا الآن بإزاء واقع اجتماعى وطبيعى ونفسى بتشكيل بطريقة

جديدة . لتعبر كل ما هو أسطورى الدلالة . و كل مايساعد على خلق حالة أسطورية يخرج منها عالم جديد (هو المأزق الخفية معاً وفي وقت واحد) يدعونا إلى الكتاب . وأيضاً فإننا نواجه أحداثاً مشبعة بالرمز . ولغة ذات معطيات مردوجة . ونصيات تخرج كل هذا في بيئة متجددة ومتوحدة

ولبدأ التحليل من بؤرة الرواية حيث « الصراع » بين حادير . عالم الصحراء بكل قيمه . وطرق معيشته . ودينه . وعالم لندينه بكل معيشتهم ومطامعهم . أى بين عالم البساطة والنقاء الصوفى والفطرة . وعالم التلون والطمع والتشوش للادى وقد ظهر هذا الصراع بدءاً من العود . فساد الأمكنه . هل كل الأماكن فاسدة ؟ أجل ! وما الذى أضاعه الإنسان المتحضر المتعلق . الذى نص بكارة الحيل والصحراء واعتدى على كل مظهر من مظاهر قائلها . ومن هنا تبرزت الشخصيات بين هذين العالمين الخواجة أتقون بك . المهنسي ماريو . غليل بك شريك ماريو . الحاج بهاء شريك أطون بك . وإقبال حامر . الملك وحاشيته . عالم الماديين المماريين الذين كودوا إلى الصحراء من أجل الذهب . والتلك وكور البحر . وصحرا بكل قم البداوة ليجعل صحراء هؤلاء البدو أصحاب عالم النقاء (ليمسا - عبيديه . كرشاب . أبشر . الم أوشيك) دورى العلاقات البسيطة المعقدة التى يبدى بهم عن الصبح . فقد علمهم الصحراء قيا سيلة ولكنها لم تستطع أن تصدق مواجهة هؤلاء للمسير المماريين الذين أفسدوا الأمكنه كلها . أجل . إسم لم يفسدوا المدينة وحدها . بل أفسدوا عالم البدو حين هاجروا إليه . وأقاموا شركائهم عند الناجم . وأنشجروا نروانيا . فلم يصحح بها أهلها البسطاء من البدو الرحل . أما « إيليا » و « بيكولا » . هدا كانا ضحيين هؤلاء المماريين ولعنهم غير المستول . لقد دسوا إيليا بحر المعهر والرامة (نلاحظ توازيها مع نقاء الصحراء قبل دخول المماريين) وشرشوا على صوية بيكولا (نلاحظ توازي بيكولا مع إيليا والطبيعة أيضاً) نتيجة هذا الصراع عبر المتكامل . وحين قال الراوى (المؤلف) « صاحبكم عدها حين لم يعده سكان المدن . » (ص ٦) لم يكن هذا العدا سوى ما أراد أن يعرض علينا من عالم الصماء والتلفائية عند البدو . وقد وصح ذلك من خلال الرواية كلها وليس في هذا التوضيح صعب . لقد عرست فيه الصحراء شي الفضايل . فأخذوا يشبهون من هذه الفضايل ملاحاً يواجهون به محاصر حياتهم اليديه . إن مبات الحطايا الصغيرة التى تركها في سهوة وسر في المدينة هدا أفعنا وحد الآخرين . تراكه على قلوبنا وعقولنا . فتخطى في الحياة كالنوحوش الضياء . » (ص ٣٩) . إن إسان المدينة تحول إلى وحش (حيوان مفترس) . في حين تحتفظ الشبه بالصحراء المزوى . وحيث يلقى

هؤلاء المماريون يدعون « كاهنهم » يستقون أنفسهم للخدمة هناك في مكابهم على قمة المجتمع المصرى وحق سطوته بمجرد أن تلامس أقدامهم رمال شاطئك . . » (ص ٨٦) ومن ثم فإسم « بيكولهم » هذه التى برزت على الشاطئ فجأة واحتلت أعيان الصوم . . بكرة الصبيحة الأولى تولد في بعض المكان . » (ص ٩٩) . وفي مرج منين وصحوا هذه البكرة . هدا كان صوم البكرة المسدد يكسب الدائرة البشرية التى تضم ملكاً وراث وثلاثة بكوات مشكوك في أصمتهم . وخواجه أكيد . » (ص ١٠١) . كل ذلك في مواجهة ذلك « الحسد الأسود العارى لذلك البدوى المصور الذى أوقعه المكان في ضفاف مرجهم للسير . » (ص ١٠١) ومن خلال توزيع الأدوار يصبح لنا أن مصري موسى ليح في جدلية أطراف الصراع . فلم يجعل البدو جميعاً حصاً . بل أخرج منهم الحاج بهاء . كما أنه لم يجعل الوافدين جميعاً قوى أخلاق سيئة مسخرة . بل استقى بيكولا وإيليا الصغيرة . وأيضاً فإن الشخصية الواحدة عده لا تكون بدهاء صرلاً أو سوداء صرلاً بل ترك الشخصية الإنسانية وفق قانونها الخاص في صراعها مع معطيات الواقع وقوانينه . إن بيكولا مثلاً شخص مغامر . لكنه عشق الصحراء وتحوّل إلى قطعها منها غادرها الناس جميعاً إلا هو . لم يستطع الفكك منها . على حصصا تتعدد لحظة من (ييبا الصغيرة) . وإيليا الصغيرة نفسها تحول بعد حادث اختصامها عن طريق إقبال هدم . إلى امرأة جديدة تنجى إلى القوة التى تحفظها زواجها من الرجل المصور . وانتظارها لموته حتى تقم ميراثها منه إلى ميراث أبيها حين يموت . وهذا التدخل أعطى الشخصية همها الإنسانى حين عرضها حارية . وير حلوكها في الوقت نفسه أو كشف عن قانون هذا السلوك . ومع ذلك فن وسنا أن ندرك غير « مصري موسى » إلى الصحراء . من حيث إنها تمثل العالم البديل لم أفراد أن يحدد تشكيل واقعها . ولأنها مودة إلى الإنسان الإنسان وليس الإنسان المحصاره والآلة والمخطط المبركة والتطبعات القاتمة على الاستغلال والسخرة . من هنا تأخذ الصحراء بينا العبيدة . ودلائها الرورية . حين تترى مع البكرة وتصبح دمر للأرض كلها في أى مكان أو زمان

ولماذا الصحراء ؟ هنا تدخل في البية المردوجة . لأن الصحراء التى عرضها مصري موسى صحراء حمت أوصافاً أسطورية . أو هكذا . هدا يربط برؤيته الأسطورية

فقد أصمت الصلوس وشعائر لأسطورية وقلمت نغابين . وحررت حدث مصر الأسطورية . وامتدت معك إلى وندوب وسند من البدايه في النوع الأسطورية في هذه الصحراء وعلى وجه التحديد مع أولئك سدر المصريين عده رحبوا جميعاً إلى عهده البدي . نأخذ

ونسطوريا). فالخالد الاول لهذه القبائل «كوكالوانكا» ليس سوى آدم، فيهم يقولون إن الله عندما خلق آدم مثل له الدنيا بقعة بقعة ليردها. فلما رأى مصر رأى جبل علية مكسوا بالنور. وكان جبلا ابيض. فتاداه بالحبل ليرحمه. ودعا لأرضه بالحصب والبركة. أيدخلهم الثلث في أن آدم المقدم هذا ليس سوى جدهم الأكبر كوكالوانكا؟! (ص ٢٨) ذلك الخلد الذي أمضى عمره في كهف عميق بداخل هذا الجبل الأبيض. يصل للمكان. ويتعب. حتى تحول جسمه بفعل الزمن وكثرة العبادة إلى صخرة من صخور. بينما انطلقت روحه نحو القسم ونعجم بها بنابيع الماء لتشتت في غابة في الوادي جنوبها (ص ٢٨) فهذه الصحراء كانت على جدهم كوكالوانكا، وجدهم ليس سوى جزء منها. أما روحه فقد شكلت هذه الصحراء. القمم والنبابيع. اليابس والماء. فلا عجب أن يعبد اليد هذه الأرض. وأن يقدموا لها القرابين. وأن يقدموا لها الطقوس والشعائر. وبذلك فيهم يحاولون السيادة والسيطرة على أملاك جدهم. وكلما فعلوا أمرا ونصروا أمام جدهم الصخرة وكانهم يشهدون جدهم كوكالوانكا على ما فعلوه. يؤكدون له أن أعباده مازالوا يملكون السيادة على الصحراء وجبالها (ص ٢٨) ولاشك في أن ذلك قد كان قبل أن يقتحم البرية هذا المكان ومن هذا اعتماد الأسطوري خرجت صوريات هؤلاء البدو وفيهم. فهذا «إيسا» قد أخذ سبيكة الذهب (التي هي حبة لأنها من غير أرض) وهرب. ثم راجع نفسه وعاد. وأمسك به الغرياء. وجاء معه الشيخ على إلى الجبل مكسا حرايان في أحاط بامر أنبه «إيسا» من شيات. فطلب من الباشا أن يحكموا إلى شريعهم. لقد عاد بذهب. لكن الحقيقة مازال غاية. وهو في شريعهم يحكمون إلى «النار» تظهر خلق من الباطل. ويدن فيشر يس على الخطب المتصل فإن كان ما قاله هو الصديق فهو يجرى ونسبته النار بفسر (ص ٣٧/٣٦) وخرج إيسا من النار سالما. «يجيب عليه ويرى على الأرض مادا عليه في وجهه الطيب. كأنه يشهد على برائه» (ص ٣٩) هنا تمت الملاحظة في أصول التاريخ وأثر الدين ويرى المؤلف إيسا كإبراهيم عليه السلام. حين خرج من النار صدا. ويرى الثلاثة الذين أتوا به مختصر في النار (وهي قصة أصحاب الأعدود التي ورد ذكرها في القرآن الكريم) صخرجوا بها مخلوق الفيد. لم يمس النار منهم شيئا حتى ثيابهم ولاعراية. فقد كان إيسا مؤمنا بحكايات الأجداد.

على نفس الأرض الاسطورية غفاه الشعائر والطقوس. فتقدم القرابين. طلبا للبركة. حيث امر الحاج بقاء الرجال وأن يعودوا الجبلان إلى تحت الحجم فدعها طلبا للبركة. عرض الرجال على باب «نمارة» يمسكون ويكبون وقروون الحماحة. طائفي

لأنهم من الله إصلاح الأخوان. وطائفي لصاحب السطوة الحواجة أطول والحاج بقاء دواء البر والملاء (ص ٦١) ومن حسن استطراد. اتفق الرأي على أن يكتمر بالماء صبيحه «في شتر نصهر القوي» ويؤدوا عليه الصلاة ويعودوا. وبعد عرجة الشتر يمسكون وقرووا الشهداء. واتقوا بالماء في الشتر (ص ٥٩) حتى لم يسكروا من مصيب ليرى. بسبب امتلاء الشتر بالمعالي. وكما صدق إيسا بحكايات الأجداد. صدق عبد ربه كرشاب. القديس الطيب. قصة عروس البحر التي نصمها سمكة ونصمها الآخر امرأة. وأنهم أن يظفروا بها وأن يصاحبها. فتقام لمن ابتليهم هذه العروس من قبل. وعبادة عز عليها مئة فصلا إلى الصحراء. في نفس الوقت الذي وصل فيه الملك إلى المكان وأراد أن يرى رجلا يصاحب عروس البحر. وعلى الرغم من سخريته للخصرين وعلى رأسهم الملك. فإن عبد ربه كرشاب كان يربطه انتقاما لثلاثة من الرياء. ^{١١}

وبقى إلى نفس الأرض قبايع الحسن البصري التصوف للمؤمن في هذه الصحراء. فقد كانوا يعتقدون في معجزاتهم (كروايتهم) فقد «تمل قبل موته في جرة ملاء من تلك البئر المرة» الملوثة لقبته. وأمر أتباعه بإعادتها إلى البئر. فصار ماء البئر عذبا «مشياخ للطاق» (ص ١٣٥) ويرتد نيكولا إلى التاريخ «توتاني عبارات التوراة عن نهر يجرى من جنة عدن وينقسم إلى أربعة أنهر: «اسم الأول فيشون» واسم الثاني جيحون وهو المحيط بأرض كوش». (ص ١٢٦) وأرض كوش المصرية تروى بقاء نهر يخرج من الجنة. وفي نفس سياق هذا الواقع / الأسطورة تأتي عادة «الصراخ» في البئر لمرة الغائب. «حين غاب نيكولا عن أبيهم. وجاء أيشر - ابن إيسا - «تقدم من إيليا» وقال إنه لم يبق أمامهم سوى الصراخ في البئر. تلك عاداتهم القديمة. لمرة مصر الغائب طليحتوا الآن عن نهر قديمة ولتتحى إيليا وتصرخ فيها باسم نيكولا. فإن جاءها صدى الصوت كان نيكولا حيا. وكان موجودا. وإن صمت البئر وانقطع الصراخ فهو رد. يكون نيكولا قد انتهى ضللا في بحر الرمال الخادع. (ص ١٤٤). في عالم تجري فيه هذه الأحداث وتلقف على أبا حنيفة. لاشك لحظة في تحول الأسطورة - بكل أشكالها ونخبها - إلى واقع معاش. يتحول منطق الحياة. ويتحول الإنسان إلى إنسان غير عادي. غير منطقي. ويتحول الجباء إلى حياة أقرب إلى همسها إلى قوانين العقل المصسط. «طخرافة» و«تكمير» للمعى نصيب كبير في تسيير الحياة والحكم على الأشياء. ويمس المنطق الأسطوري يرى الناس في الصحراء الشرقية (قبلى) الدنيا تمتلئ أسطوري. عبادة لصحاح إيسا بالنار. وتصديق ذلك. ثم عادة الصراخ في البئر. وماقولونه عن جدهم «كوكالوانكا». واتصال ذلك - عندهم -

بالتاريخ الديني الأقدم الذي يرجع إلى آدم، وخروج البر من الجنة إلى أرض كوش. وإقامة الشعائر والطقوس. كالتقريب وغيرها... كل ذلك إنما يجري والإنسان عناصر قوى خفية تعد صاحبة الكلمة الأخيرة في هذه الأرض (الأمكنة). وسنا هنا في معرض تقييم الفكر الأسطوري (إننا نرى بيان عناصر الأسطورة والمخرافة. بل المظاهر الدينية بطلان في عام بدو «مسد» الأمكنة». من حيث إنها تمثل - كما أسلفنا - عناصر من عناصر البنية الأسطورية التي صنعها صدى موسى وأبنا لكي يدخلنا في حارة أسطورية وينقل إلينا صورة الحياة على أرض الدرهب.

ول وسنا الآن أن نربط كلانا عن جوهر الصراع بين القيم البدوية والقيم الحضارية بما أوردناه من عناصر أسطورية تمثل وجه الحياة الصحراوية. لكي نلهم من خلال هذا الربط فكرة الكاتب على الإبقاء بتيجة الصراع. الذي لابد أن يحسم لصالح هؤلاء القرباء الذين يتعاملون وفق بنائون المنصسط للحياة. محددين أهدافهم من الصحراء التي تمثل لديهم مصدرا للثروة لا روح الجيد الأكبر «لوانكا». أو عبادة هذه الصحراء والخصوع لقوى الأسطورية المخافة لحقيقة الأشياء.

ومن الرؤية الأسطورية عند صدى موسى يجرى خط مواز لعالم الأسطورة هو خط التصوف. الذي يعد وجه الأسطورة الآخر. وإن ارتبط التصوف بطلعة التصوفة وغيرهم من الطوائف الروحية ويحاول صدى موسى أن ينفذ جو الأسطورة بجر صول. وعلى لسان نيكولا يصرح بغير «وحدة الوجود». حيث يرى نيكولا أن هناك قرابة خفية بين كل الكائنات الشمس الجبل الأرض بين البئر (ص ٥٩) والإنسان هو أرق هذه الكائنات. فلا عجب أن تتحد به الكائنات. وأن يحاول الاتحاد بها. وهذا البند الصوف قد أتاح للتزلف الفرصة لإخراج الامتراج بين الإنسان والطبيعة. بما أتاح له الفرصة كذلك لتكتشف اللغة عن طريق الإسقاط والتشخيص. مع شيوخ بعض المصطلحات الصوفية. حيث نجد مصطلحات (الروح والوصول والاتصال والدرويش وغيرها). يقول. «لكن ما باله يرتعد كأنه درويش لبسه الوصول والاتصال» (ص ١١٣). «كأن تلك الروح القديمة لتأثر الصحراء الرومانسي إيسا نطل عنها الآن كما أطلت على أبيها من قبل» (ص ١٤٥)

ويعد المؤلف (البطل) - خلال مبدأ وحدة الوجود - الطبيعة أمرا للإنسان لأنه يعصرها وهو جزء منها. ولأن «جسد البشري» وذلك المكان المحدود الذي يحتوي روحه اللا محدودة. قد داب وانتشر وانتشر عصوراً في ذلك المكان الأم... (ص ٥٥) «ولا بد أن تنشأ علاقة تلاحم بين (الطبيعة الأم) (والإنسان). صحيح أن الإنسان يحاول السيطرة

عليها لفهم الضرورة وإعلان سلطانه ، ولكنه في بعض الوقت يتلاحم من خلال بيكولا معها في علاقة صوفية . وقد بدأ هذا التلاحم في «أنسة الطبيعة» حين طلع عليها المؤلف ، من خلال الشخصية الروائية والوصف ، صفات إنسانية تجعلها تحس وتتجاوب مع الأحداث . لقد خيل له أن هذا الرجال المنير بتلهم البئر ، قد نشرت لونها في الصحراء وصيبت كل شيء . فكان الطبيعة كانت رغم ذلك حريئة على الصحراء . وما أروعها من حزن ذلك الذي كانت تصوح رائحته في الأرض والسماء والحبال . (ص ٥٩) بذلك يجدد يقد هذه المقارنة دياليا شهوة حاشية ، كما أن الحبل شهوة جاشية ، كما أن تلك الصحراء من حوله يسكنها الصوى . شهوة كبرى أشد جموحا ... (ص ٧٣) «أنت تحسب الآن هذا الحبل لعلنا ببيكولا ؟ وما تزلألك الدؤوب في رحم هذا الحبل سوى حتى لزوجه وإيلاده !» (ص ٧٣) «وما هذه الصخور العالية التي تواجهك بين الحبل والحبل كأنها تتحدثك وتطالبك بمطالبها والتغيب عليها غير ذلك التفوق والصد الطيبين في المرأة . منسجين لفنتها وخوابها .» (ص ٧٦) (٧٧)

ربلاحظ أن الأنسة التي أسقطها المبدع على الطبيعة قد انعكست على اللغة أيضا . وجوها إلى لغة شعرية ، كما رأينا في الأمثلة السابقة .

وتجمل الرؤية الأسطورية في رسم شخصية البطل «بيكولا» . محاولة أن تعطي لشخصيته صفات إنسانية ، حين أضفت عليه صفات إنسانية لا تتحدد الزمان أو المكان بل تعطينا رسم الشخصية إلى أقصى أبعادها ، فنحن مع إنسانا أسطوريا يتسم بكل صفات الشخصيات الأسطورية التي عرفناها في الأساطير القديمة ، بل عرفنا بعضها في شخص الأبياء رمز الصحبة والمضاء . إلى صبرى موسى يذهب بملاح بيكولا الفرد ومنحه ملاح الإنسان . محملا إياه كل دلالات الخير . وكما يقول جورج لوكاش فإن الروائيين يتناوون ركيزة الرواية «إنسانا يلبسوه السمات المودجبة للطبيعة ، ويصلح في الوقت نفسه ، في ماهيته كما في مصيره . لأن يظهر مظهر بحال . ولأن يبدو جديراً بالتأييد والمعاضدة» (٨٠)

ومن ثم فقد حاول صبرى موسى أن يحول بيكولا الإنسان إلى نموذج طيب للإنسان مطلقا وليس لطافته محسب . وهو لذلك قد بالغ في تحميله الصفات وبالغ في رسمه حتى استغشت الشخصية بظلمات متوعدة من الدلالات الخارجية من عالم الأساطير وقد أدت هذه العبادة - كما سرى الآن - إلى أن تعرب الشخصية في المطلق ، وصار من الصعب أن نجدها في الواقع . بل أصبح من المعجز أن توجد هذه الشخصية ولا تكون ميانين إذا قلنا إن صبرى موسى وضع ثقافته الإنسانية والفكرية تحت تصرف هذا البطل والتي «بيكولا» ولعل هذا مادعا أحد

الباحثين إلى أن يقرر أن بيكولا «نموذج لأقصى حالات اللا انصاف للمعاصرة» (٨١) وإن كنا لا توافق الباحث في هذا الزعم صحيح أن في الرواية بعض الأوصاف التي تزيد هذا الزعم ، لكن غالبية الصفات والأحداث تؤكد انصاف البطل بيكولا إلى وطن إيطاليا ومعاصر مصري .

ولنبدأ من البداية الحقيقية (النص) ونلخص مع الكاتب في رسم الشخصية حتى تتو وتكمل . نرى كيف ركبا منطق الأسطورة وسحبها وظيفة أسطورية كذلك . فما هو ذا «المعجز الذي أعطته أنه اسم «قدس» . قديم حين ولدت في ذلك الزمان البعيد . في بلدة لم يعد يستطيع أن يتذكرها الآن ...» (ص ٦) . «حارياً هناك تحت شمس أغسطس الجبهية» (ص ٧) «يقف بيكولا الذي لا وطن له . حارياً مصلوبا على الفراغ المتأرجح من الحرارة وسد» (ص ٨) ومع هذا البرى وهذا الصلب يقوم بيكولا بطقوس يومية ، هي شرب الخمر «المبرور» وممارسة عمله بين الصخور والرمال . والعمل في جميع الحرارة الشديدة . وكذلك يعمل بيكولا كل يوم» (ص ٨) «بيكولا هنا شديد الشبه بصبر» «فكما يحمل بيكولا صليب عذابه ويقم لنفسه طقوس عذاب» «كان صبرى يحمل الصخرة التي تتسحرج وتسط فيأني بها من جديد ، وهكذا بلا توقف» «وربما كانت إيماعات الصلب في وصف صبرى موسى له غربة من التلح الذي حمل عذاباته البشر . وهو أيضا شبيه بـ «موشوس سارق النار من الآلهة» فقد «سرق بيكولا المعرفة من بحر التجوال» (٨١) «كانوا جميعا يحملون بالصلب» «بيكولا ميورا يعلم بالمعرفة في بحر التجوال» (٢٣) وصبرى موسى يلح خلال الرواية كلها على المشبه بيكولا «أوديب» ، حتى وإن كان بيكولا قد ضاعج ابنته في الحلم ، حتى يحمل مأساته للضجة يونانية ، تتفق مع للمصاهرة التي حدثنا عنها في مقدمة الرواية . حين أخبرنا قبل الرواية بما سيحدث للبطل نفساوى على غرار مأساة اليونانية . فالصراع إنما يمثل دائما بين الإنسان والقدر ، ويحلم الإنسان أن القدر يستصر في النهاية . ومع ذلك فإنه لا يستسلم حتى يقع القضاء . كما فعل صبرى موسى ببيكولا . وقد أخبرنا هو نفسه ببلد القدرية غرب حافة الرواية حين حاول بيكولا الانتحار وانجى إلى البحر «كأنما في داخله قدر يوقه تجاه البحر الفصح ليغوب فيه بما يتغل روحه من ورد الائم» (ص ١٢١) لقد حاول صبرى موسى - منذ البداية - أن يعد قصة بين بيكولا وأوديب بشق الوسائل . جميعهم هربوا يقولها بيكولا تحت «فليس منهم من ضاعج ابنته في باحة هذا الجبل ، وعلى مسافة من صخور ، وأولها طفلا ثم سرقه منها وهي تالمة ليظلم منه الدب والقص» (ص ١٠) وتشدنا هذه القولة حتى نكتشف أن مصاحبه الابنة مخازيه حلقة (٨٢) وصم بيكولا نفسه

بما لنحصل ورد هلك الملك ليكارتها ، لأنه وافق على أن يخرج منه ومع حاشيته إلى الصيد . ومن ثم فقد «أصبحت إيليا خطيبته وحفابه ، لاجتته ونوره» (ص ١٢٥) . وكما تقبل أوديب حكم الآلهة . يتقبل بيكولا حكم الله فيه بعد إسماله في شأن ابنته . لأن هناك «عقبا غير مرئي كان يربط بيكولا بعيدا في الماضي بمره ميتة النبية المرحمة ، فاعبر ذلك عقبا محابوا يحمل به . وهكذا بدأ العقاب له صليب . ان يخرج على المألوف ويصاحج ابنته . فتؤخذ برحمت منه .» (ص ١٢٥) . «وقد فقا ذلك الملك بشاب (أوديب) القديم عينه ...» (ص ١٢٦) . ونواريا مع هذا الصبر المصحح يلى بيكولا يبطش إلى الدناب لشمته «فربما شعاعة من بيكولا ونوبة» (٨٣) . (ص ١٣٩) من هذا الثلاث البارز «سيريف» برومبوس . أوديب . تتكون الصورة العامة لبيكولا ، فما احلامه فقد كانت تدعوه إلى ان «للم نفسه مالكا جبالا يؤكد غروره في ذلك الكون الرابع» . (ص ١٦) . ولها فية يغم بنفسه «يعاد هذا الحبل الذي القت به المصاحبة موفه . مرنديا ليا بملك تشورى قديم برغل في ابنة الملك وعضته . متصبرا كوكبة من عظام المسكة . خنمبون بيده موسم ميرس إلهة الزرع والخصب .» (ص ١١٤) وهنا يتفصح التناقض الداخلي في تركيب بيكولا . هي حين يحاول صبرى موسى أن يقبل عليه مسحة صوفية - كما رأيناها مدحا في مبدأ وحدة الوجود - ويرفعه إلى مصاف الأبطال الأسطوريين انصاف الآلهة . فإن بيكولا يحمل في الوقت نفسه - حين اعتصاب ابنته - ضبل يملكه - أي بغرور عظيمة وهذا يبرره انصاف بيكولا الطبق إلى شرعية اجتماعية مضادة - تبحث عن الجهد وهنا - فقط - «ارعت صبرى موسى الرغبة في رسم شخصية بيكولا في إطار التكوين الاجتماعي والحسي له . وإن كانت الصورة التالية تنتهي في آخر تطور الرواية بحربه بيكولا المرفقة . وقد تبدى هذا في الصفات التي نعنها على بيكولا المصور (ص ٧ . ١١ . ٥٥) . الوحيد (ص ٨ . ٩ . ٢١ . ٥٥ . ١٣٦ وغيره) . الذي لا وطن له (الغريب) (ص ٨ . ٧٧) . الموى (ص ١٢٢) . المتحضر (ص ٣٧) الخ . وهي صفات - كما يبدو - تتوزع بين الوحدة والعزلة من جهة . والمتحضر من دجبه المعاصرة وقد انحصرت هنا على الوصف عند شخصية بيكولا لأنها تقي يظهر أثر الرؤية الأسطورية في رسم الشخصية عامة في «فساد الأمكنة» .

القسم الثاني . اللغة .

اللغة التي تواجهنا في «فساد الأمكنة» (٨٣) متعكة عن الرؤية الأسطورية وهي من التيمات التي توصلت بها «ولان مددة الرواية ذات عناصر أسطورية . وغربية . ودينية وصوفية ، فقد نكتفت اللغة وارتفعت فوق مستوى الإشاري وقد ساعد



عن ذلك الكشف الشعرى استخدام الكاتب أسلوب الراوى الذى كان يعود صياغتها القوية . وقد بدأ ذلك في غيبة الوصف والسرود على التعبير . فبدأ هذا لأجزاء التي يتأخر فيها البطل مع أو يحاور طبيعة . إذ كان البطل يكره ما ذهبه تدمش لكل شيء . كل هذا أدى إلى شاعرية اللغة طوال الرواية . حتى أنه لم يصعب أن يستشهد بكل ماورد من صور شعرية . لذلك ورد نماذج قليلة تكشف هذا البعد الشعرى

«الضمخ برائحة الحبال المزهرة بعربا تحت الشمس» (ص ٨)

«مكان من الأحرار تحت الزاد فيه علما لاسلاك شهوة» (ص ١٤)

«شعري الصحراء ضمه قطعة في مشازير الذهبية» (ص ٢٢)

«وحين وصلت الشمس إلى عظمها العمودي في الأفق» (ص ٤٧)

«كان يتجسس صحور السرداب بشع لم يحدث

له أبداً حياً كان يتجسس بأنامله وجنى إيليا (ص ١٣)

«كان الشقاء قد بدأ يفتقر بواقعه في سماه الخريف» (ص ٧٦)

«لم لاغوص مباشرة في اللحم المبلور ليدابة المساة» (ص ٩٧)

«يبها قلبه بلمت انملاا ورعية ألق بقرة على بيكولا التارق في العبيبة» (ص ١١٨)

«غيط به الليل الرقاق المساء غلاص لنجوم» (ص ١٣٦)

«وحين غنى الشمس في الغرب . ويرحف الثود رمادى كتيماً على أصغر الصحراء وأحمرها وأخضرها يكرهها جميعاً...» (ص ١٥٢)

وهكذا يستطيع أن نستطع معطوعات كاملة . وأن نجد في كل موقف من مواقف هذه الرواية صورة شعرية . ليست رينة لغوية بل وسيلة لإحصاء جو الأسطورة بلغتها المخارية . ووسيلة من ناحية أخرى لإبراز قيمة الراوى كالمسرح على الرواية

والشبه ذو الأديان ملوح سالك في لغة الرواية . يكاد لا يخلو وصف من . حتى لكاد نجد في كل موقف والشبه ذو الاداء حتى التقارب بين طرفي التشبيه . وحاول الكاتب أن يستخدم أداة وصفية فقط . يريد بها الإحصاء بانهاده عن المشهد ليحقق ذو الراوى . حيث وردت كل التشبيهات على لسانه ورد هنا نماذج من التشبيهات الوصفية هذه نرى جريئات تكويها

«كأنها سيوف مشرعة» (ص ٩) . «كأنها طرح له بهام مسحور» (ص ١٠)

«السكة .. كأنها خرج بجنى بها من كل المشرود المهيولة» (ص ٢٧)

«كأنهم رسل قادعون من بعثة قديمة» (ص ٢٧)

«كان صخورها الخادفة تظم خليطاً من اللحم والدم والمطام» (ص ٣٦)

«كأنهم آله قديمة» (ص ٦٧) . «يلهون برق يله طرام» (ص ٨٩)

«كأنهم يطفون غلباً» (ص ٩٩) . «كأنما في داخله قعر يهوق» (ص ١٢١)

«كأنما بجنى أن يطغوا به» (ص ١٣٧) . «كأنما كان تمكناً لتلك الرضيع أن يتقل من وقته» (ص ١٤١)

ويلاحظ أن الكاتب مستخدم مع تشبه صبر تنبيه بصاعف من حدة انصافه أو من من موضوع وانصافه في الوقت نفسه

وإذا حسب مستوى لغة تشبيه واللغة لاسمائية . نحو مستوى آخر من اللغة في «فهاد

الأمكنة» . هو مستوى «العامة البدوية» فضلاً عن مستوى اللغة المباشرة الفصحى حياً يتصل بالبدع بالتصديق واستخلاص الحكمة

وتظهر العامة البدوية حياً يظهر الواقع المروى الحلم أو تنقل الأسطورة ويخلق الناس جميعاً من حول الصدمة . ويحتج صبرى موسى في هذه اللحظة . تاركاً للشهد ولوقوف يصران عن نفسها . مصحفاً الخيال للمحور

عند الصدمة الأولى . موت الرجال الثلاثة في البئر المسومة . وحسن الرجال يمتنون ماحدث للثلاثة

قال واحد

بعل البئر عينة بالطين . وقد عرجوا في فقال الغلام

أبداً . أول رسييل طلع ملبان ردم باشف

فقال آخر

يكون البئر فيه عارت حنهم

- يمكن

- واللا يكون فيه نعاين

- يمكن (ص ١٩)

نلاحظ خروج النبهة البدوية بالتدريج . حتى ترك صبرى موسى تدخله تماماً في نهاية القصة دون أن يذكر من القائل ؟ ١٣٧ . وتشكك النبهة البدوية على آخر أوضح فيها بعد . عندما اجتمعوا لإرساء الغلام لإحصاء وكيل النيابة بدور الخوار الثقل

قال الشيخ على

لأننى . جاعدين مستظري

قال رجل

يكون يتاع اللاسلكى مام

وقال آخر

ويكون وكيل النيابة مام

فقال الشيخ على

يلعوا الصبح يوم الثلاث ووكيل النيابة

يوصل هذا الضهر أو بالليل أدى احنا

جاعدين احصل ياروش الشاى

(ص ٥١)

نلاحظ في التعبير الصوري في كلمات

(جاعدين - انصهر - ثلاث - احنا - يتاع -

ومى كة حيزاً عن لغة البدو)

ويتمتع أسلوب الرواية إلى البشارة حين يتدخل

الراوى (فداد) بالتعلق وقول الحكمة الوعظية التي

ثبتت من ناحية أخرى بروز صوته إلى جانب أصوات

شخصياته

«لكن تلك طبيعة الاشياء» (ص ٩)

«وفعل لينا احب بيكولا في واحدة من هاتين المرات

التي توفى فيها مجلس النظر . (ص ١٨) .
أذكر أن اللغز داخله هو . (ص ٣١) .
«كل ما على الأرض دائم التحول والتبدل والتغير» .
(ص ٦٥)

وهكذا قرر الشيخ علي أن يدرس في صحن
الدرهيب شقة كاملة للتقدم . (ص ٦٦) .
«فالسؤال المطروح هو من الحياة والموت ، فما الواجب
الأساسي فهو العمل الذي لا يهرب منه ، وما هذا
دائم فلا توجد أسئلة» . (ص ١٢٦)

وهذه الحاجات السابقة تعكس قدره مدع على
التدخل في أي لحظة في أحداث ربه . كالروى
تماماً في السير والملاحم

وحسب بكل تحليل لغة الرواية نلمح إلى القاموس
الأسطوري والجد الرمزي للغة . ولنبداً بالقاموس
المشهور بتعريفات وكلمات استخدمها صوري موسى
للإعجاز بالحرف العام للرواية (الأسطورية) . حيث نجد
تعريفات : قربان - سحر - منكوت - أسطورة -
مبارك - بدائي - مقدس - طلمس - وحش - آفة -
حوية - خرافة - ولزود مثله هذا القاموس

«قربان طعنة وعلافة» . (ص ٩) «كقربان بين
فروهي عولاه» . (ص ١٠٦)

«عالم مسحور» . (ص ١٥) «... من كانت يديها جبهة
ساحرة لم تخط العاشرة» . (ص ١١٠)
«الغيوبة السحرية» . (ص ١١٤) «كانت مسحورة
بالرحمة» .. مسحورة بالصغرة .. مسحورة برعاية
الملك .. مسحورة بأصغر .. (ص ١١٦) «... نلوح
له بعالم مسحور» . (ص ١٥١)

«الصباح القديم» . (ص ١٨) «الزمان القديم» . (ص
١٩) «آفة قديمة» . (ص ٩٧ - ٩٩)
«كان المشهد أسطورياً» . (ص ٢٢) «كانه فرائش
أسطوري» . (ص ٣٨) «... وفي هذا الحرف
الأسطوري» . (ص ٥٩)

«كبحر عرق» . (ص ٥٨) «كتلعب عرائ» . (ص
١٥١) «... جده الطلمس» . (ص ٦٥) «... الخليل
المحرم» . (ص ٦١)
«الهار اباركة» . (ص ٨٧) «... منكوت قرب» .
(ص ١٦) «... النجمة - الطلمس - الوحش» . (ص
٦٦)

بعد لتعريف السابقة وتبسيط المعنى التي
شربها إليها صوري موسى نلاحظ حالة أسطورية .
أو جزئياً أسطورياً يصنع الناس هناك في جبل الدرهب
«صحر» بشرقة . وخرج هذا التصور - كما قلنا -
خلال رؤية الكاتب الأسطورية للزمان . ولذا كان
ولإنسان - على نحو جميل النقص - فساد الأمكنة -
كما أشرفنا - في بيئة مزدوجة . أشرفنا إلى غليانها
الشعرية والعمرية بوجه عام . أما لجانبها الرمزية عند
خروجها من لحظة البداية التي طغى بها تحملنا الخيال
للرواية . وهي لحظة الصراع . بين ضم إنسان فيلدنود

واليساعة ومع إنسان التكنولوجيا والآلة . وانتهى
الصراع إلى هزيمة البطل بيكولا . وموت إيلى الصغرة
الحبيبة . في حين يترك الكاتب شخصية «أبشر»
ملينة بالعمى والاعمل . تنظر . وتنتظر . عما اكتسبت
من خبرات جديدة . وخلال هذا الجو «يسمو» وهو
يشمل الصراع منذ أول الرواية إلى آخرها . هو رمز
الفجر . حيث انتشرت صورته في أجزاء الرواية كلها
بالجانب من الكاتب . على نحو اكتسب النقص (والفجر)
مستوى رمزياً ساعداً على الإحاطة بالرواية الأسطورية
من ناحية . وعشق بنة العصر من ناحية ثانية .
وأوحى إنساناً - من المنطق - بلحظة الميلاد
والتحلق سواء من حيث العودة إلى «فجر
الإنسان» . لحظة بين المحيط الأبيض من المحيط
الأسود في حضارة الإنسان . أو تنظر بيكولا أو أشرف
للحظة ميلاد الصباح من الظلمة عند الفجر لذلك
غول الفجر في الرواية إلى ميقات معلوم . نحاول كل
الشخصيات أن تتقدم به في رحلتها وصعقتها . وفي
رحلتها وبظلمتها وفي حركتها وشعائرها . وتنتظر به كل
المراقبت

وتنتج الفجر منذ بداية الرواية حتى نهايتها . يبدأ
الكاتب في تصوير لحظة ميلاد «الفجر» من الليل .
مؤرخاً لبداية الحياة والحركة

«بعد الفجر الطهي عن الرديان المبيضة» .
ينتشر على الحلال والمصاب عسراً غير ظلمة الليل
الكثيفة فيدتها صحناً وثلاثين ... ومع عيوب
الصور الأولى يمر الفجر بيكولا ليولفته .
(ص ٢١) ومنذ هذه اللحظة يصبح الفجر ميقات
البداية . وميقات النهاية . وميقات انفصال عالم من
عالم . ويسمو رمز الفجر نحو دلالة البداية

«وفي اليوم السادس هربوا جميعاً مع الفجر» . (ص
٣٥)

«وهكذا سافر في الفجر بالمباراة الحبيب إلى إنظر» .
(ص ٧١)

«وفي الفجر مستحرة الطفلة بصاحب الحلالة» . (ص
١٠٦)

«وفي الفجر ذوق الحواجة أنظون بك باب المكينة على
بيكولا» . (ص ١٠٩)

«لقد تم الذباب على جدران صرحه في الفجر» . (ص
١٣٧)

وفي نفس الوقت يسمو رمز الفجر نحو دلالة النهاية
«الغاية»

«نحت هذا الفجر الصاعد ... فوصلوها قبل الفجر
بقليل» . (ص ٤٩)

«قال - إن ظرونا طلع أول الصيف قبل الفجر» .
(ص ٦٥)

«عط رحاله جوار الماء قبل الفجر» . (ص ٦٧)

«ثم نظروا قبل الفجر صاعدين» . (ص ٧٩)
«وصحوا بيكولا قبل الفجر صاعدين» . (ص ١٣٥)
«وظل في الليلة الماضية إلى الفجر» . (ص ١١٤)
«ولم يشع بها تلك الليلة ولم تشع منه حتى صعد
الفجر من الوديان» . (ص ٧٥) ومع أن
«الفجر ما يزال جيناً في بطن الأفق» . (ص ١٣٧)
يتنظر لحظة الميلاد . كما يتنظر «أبشر» . وسوف يبرغ
هذا الفجر الرمادي بدلاً عن الفجر الدامي الذي
شهد اغتصاب إيلى

«الفجر الدامي المعلق في الأفق فوق سطح البحر
مباشرة» . فوق الزمان المتداخلة التي ما تزال تحمل آثار
قديماً إيلى» . (ص ١١٢)
أما «صحن الباحة الأحمر» ذات أحمرها في رمادية
الفجر الضائع على الكائنات (ص ١٣٧)

وبعد حادث اغتصاب الملك لايب يظهر من آخر
دو شعب كثيرة . تتراعى فيه العوالم الحقيقية
والرمزية . فالحديثون يدعون العربيين لأن حرس
الشاذل في الليل . أي في نفس ميقات اغتصاب إيلى
الحبيبة الصغرة . كما «لم يلحظ أحد في ذلك الليل
الخطوي» . تلك الصغرة الطارحة التي جديها راحة
الذباب والفضلات . فخرجت من مكانها البعيدة إلى
فم الحبال المارة جاءت بحرم من بعد . تنتظر من
القوم لحظة أو هدأة لتفرض من على انفضاض واحدة
مفاجئة وموقفة . ترتفع بعدها وهي تحمل في كتاب
رؤوس الذباب أو أقدمها» . (ص ١٣٣)
وتتواذى هذه التفصيلات الخاصة (بالذباب
والصغرة) مع تفصيلات «اغتصاب إيلى» الملك
وحاشيته . على المستوى الرمزي للرواية . في نفس
الوقت الذي تتواذى فيه الطبيعة البكر قبل الغباء .
واساكتها بعد لزولهم إلى أعماق مناجمها . مع إيلى
قل لغاتها بالملك وبعده

وتقدم الأحداث نمرة هذه الأقسام «طعلا»
سيكون ضحية وغرباً بيد بيكولا . فقد رأى بيكولا
«بين غياله صفراً جارحاً من تلك الصغرة بيبة
الربش» . الصغرة الماكرة . حرم في السماء
للاقتصاص . فحمل في غايه تلك المهرينة
المطروحة حلالاً له . فبرمها في السماء . فربان
شعاعاً من بيكولا ونوبة ! . (ص ١٣٩) وبين
بيكولا في الواقع بالطفل - بعد أن يسرقه - للصغرة
والحيوان الموحش وحسب رأى أهل الدرهب
«كانت لحم على الصغرة» . وشهدوا أنها قد
حيوانية مطبوخة أطرافها وحالب بالدم وشهدوا
القضاء المبرقة التي عرق يابستها في اللون الأحمر
القاني . يكسوا رؤوسهم وهم مجمعون ويظنونها .
(ص ١٤٣)

من هنا لم يخاف الرؤية لأسطورية في «عساد
الاسكنة» الواقع الاجتماعي حتى الرعم من نفاذه



وبعدهم يمين الرومان والعرب بل به إلى هذه
النجم على وجه التحديد كان «محمد علي» و«ل
ومصر» يرسل عماله الألبان (ص ١٥) إلى تلك
الأيام كان للأجانب في مصر كلمة صيا وحق يكاد
يكون موزوناً (ص ٣٣) وتنتهي الإشارات
التاريخية (الواقعية) في نفس الوقت مع الحديث
من الملك للفتنة وحاشية

«... بها جبال نحوي قرناً متنوعة من كوز القادح ،
أرضي لا يملكها أهلها يرحب إليها كل راقب ليقب
وجزء ، ويستخرج نوعها كالحجر ، فيصبح مالكا
لواحد من هذه الجبال العظيمة التي لا يملكها أحد
حتى الآن .» (ص ١٥) هاهي هي السرايب
المهجورة تحكي له قصص القراصة القدامى الذين
كانوا أول من استخرجوا الذهب من الصحور .

الأسطورية التي كشفت عنها في «التقبة» - اللغة -
الرمز ، فإن الكاتب كان بين كل حلقة وأخرى يحتاجنا
بأحداث تاريخية تشدنا إلى واقعنا التاريخي منذ القراصة
حتى عصر محمد علي وخلفائه ، كاشفاً عن حالة مصر
في تلك الآونة ، مشيراً إلى الهدف الاقتصادي الذي
ربط القراء بهذه الأرض البكر ولينأى معه من
البداية عند حديث عن الصحراء «سكان الرواية»

• هوامش •

(١١) انظر وادي رافدا آخر نفس المداولة كلها ص ١١٦ من
الرواية

(١٥) هناك نور قوي آخر من يليا وانسيدة مرم خطه
لأحاسيس بالطين ، ولأحت من إثيا بعض الاعراض
التي لوحى بحسبها فارتبكت ، ص ١٢٧ ولاسلط
قنوب الصبرة من أسلوب الإنجيل ، ولواري : «يسا»
مع عيسى

(١٦) انظر حديث عن قبيلة الكريشاب القديمة حاملة نذائيد
الفرقة ص ٦٨ من الرواية

انظر تعليق Roger Diano : «روح الاسطورية
في مقامه»
2 novels : natural, supernatural 'Seeds of corruption
and the house of power. Los Angeles Times Book
World.

وانظر إشارة غالب عنها ص ١٩٠ ، وص ١٩٢ من
ملاحظات الرواية ، حول التراث الفني والفنسي والنصوي
المشترك في رسم بيكولا خصوصاً

(٩) محمود الزحاني - معجزة ماهرة في الرواية العربية يطلب
عمر عري - مجلة للدار فبراير ١٩٧٨ ، وانظر حديث
غالب عنها ص ١٨٦ من ملاحظات الرواية حول حسن
الفكرة

(١٠) الرواية ص ١١٩

(١١) الرواية ص ١١٩

(١٢) الرواية ص ١١٩

(١٣) انظر ملاحظات الرواية ص ٦٥ ، ٨٣ ، ٨٥

(١) جورج لوكاش ، الرواية كمنهجية بوجوردي - ترجمة
جورج طرابنسي ، دار الطليعة - بيروت فبراير ١٩٧٩
ص ١٣

(٢) فساد الأمكنة ، ص ٩

(٣) انظر صورة ميران مثالي ، يوحى بتلك دلالات الرمزية لهذا
الفرمان ، كما يشير لها بعد إليه ، ص ٨١ من الرواية

(٤) فساد الأمكنة من ص ٨٦ إلى ص ١٠٥

(٥) الترواد - سير التكوين ، الإصحاح الثاني ، والرواية
ص ١٢٦

(٦) الرواية ص ٦٣

(٧) الرواية ص ٧٩

(٨) جورج لوكاش ، الرواية كمنهجية بوجوردي ص ٣٣

دار المريخ للنشر

دار المريخ للنشر تقدم

آخر ما كتبته الشاعرة المراملة :

صلح عبد الواسع

نفض الفكر

مجموعة دراسات ومقالات في الأدب العربي والعالمي

تقديم : د. عز الدين العجيل

دار المريخ للنشر

تقدم أكبر مجموعة من الدراسات العربية والإسلامية وعلوم المكتبات والأدب العربي وعلوم التربية

دار المريخ للنشر

الرياض - المملكة العربية السعودية
ص ١٠٧٤ - الرياض

المكتبة الأكاديمية
(١٢) شارع التحرير - الدمام

تحليل بنوي :

ألف ليلة وليلة

الكتاب الذي بين أيدينا عمل جاد وعلاق ووالد ، فهو محاولة لتقديم قراءة جديدة لعمل أدبي عربي مأثور لنا جميعا . كتبت عنه بعض الدراسات من وجهة نظر نقدية تحاول تقييمه وتحليله من خلال تحليل مضمونه وأحيانا شكله . ولكن كتاب المذكورة لربما غزول يحدد أهدافه ووسائله بطريقة مباشرة كل المأثرة

ويضم الكتاب ثمانية فصول ، عرّفت المؤلف في الفصل الأول منها موج الدراسة ، وتناولت في الفصل الثاني ما تسميه بالقوى والمتحيز الأساسية في النص . وبعد ذلك قامت بتحديد الخط الأساسي لقصة الإطارية (قصة شهرين وشهرين) . وقد قسمتها إلى أربعة أقسام ، مسجلة أن منها الأساسية هي الثانية : فكلا شهرين وأخيه شاه زمان - علي سبل المثال - ملك يحكم مملكته في سعادة بالغة يمر كلاهما بحجرة مريّة . ولما يحكي القبول إن شهرين وأخاه هما كتابة الصوت والصدى وكذلك تمثل هذه الثانية في علاقة شهرين بأختها طيزاد . ثم تذكر المؤلف في شكلها لخطقة هذه الثانية ، وترتبط بها وبين بعض الظواهر اللغوية : فالتراجع بين الشخصيات يشبه الزفاف ، أما على مستوى أحداث القصة فإنه يصبح تكراراً . وتتناول المؤلف في الفصل الثالث ما تسميه بالظواهر الثلاث للقصة الإطارية ، وتعالج في الفصل الرابع والخامس والسادس ، ديناميات السرد القصصى الدائم ، في الفصل الرابع تتناول الباحثة قصة الملك هيرمان وولديه شركان وضوء الذكاء ، . وفي الفصل الخامس تتناول قصص الحيوان في ألف ليلة وليلة . منية إلى أنها تزدى وظيفة الفقيه ، وتتناول في الفصل السادس الذي يحمل عنوان : الاستعارة الخيالية ، قصة ستهاد وتقدم في الفصل السابع دراسة قصص العفاريت وبين مدى تقاسمها مع القصة الإطارية ، ثم توجز المؤلف ما وصلت إليه من نتائج في الفصل الأخير

وتقرر المؤلف في مقدمة الكتاب أن الغرض من كتابة هذه الدراسة ليس إصدار حكم نهائي ، بل هو إثارة هذه الظاهرة المزوقة التي تسمى بالأدب . إن تحليل النص يساعدنا على فهم ما جاءه ياكوبسون «أدبية الأدب» - أي هذه الخاصية التي تجعل من حديث ما أدبا . وعبارة «أدبية الأدب» غامضة وواضحة في الوقت نفسه . ويبدو أنها - في سياق النقد البنوي - تعبر عن أن الأدب «رسالة مضمرة على عتقها الخاص في التعبير» على حد قول ياكوبسون (ص ٣٥) . بل إن المؤلف يرى - على مستوى من المستويات - أن الأدب إن هو إلا محاكاة للأدب (ص ٦٠) ، وأن شهرين يحاكي المحاكاة (ص ٧٦) . وأن ألف ليلة وليلة ، إنما هي قصة عن عملية النص ذاتها (ص ٦٠) ، إنها عمل يمر عن بريقها غريبة ، حيث لا يقلد النص الطيعة بل يحاكي النص نفسه (ص ١٥٠) . ويؤكد هذا الموضوع في الدراسة التي تعرض لها ، على نحو يجعل للمرء معه أن معظم شخصيات هذا العمل إنما هم نقاد يبرهنون لا هم هم إلا التحليل في الأدب وفي فن الرواية



فريال جيسوري غزول

عربية :

عبد الوهاب المسيري

والقصيدة التي نواجهها هنا هي . هل النص لأدبي نعتبر عن واقع ما أو محاكاة ؟ (ونعرف هذا الواقع بأي طريقة سرد . ونعرف قوانين هذا التعبير أو هذه محاكاة بالطريقة التي شاء) ، أم أنه تعبير دائري (وفكرة الاستداده فكرة أثرية لدى المفكرين والنقاد البيرويين) . يكتف حول هذه أدبية - قصيدة القصة - أو أسطورة الأساطير التي تحاول تبني شراوص في يصل إليها ؟ ولكن لم لا نقول

النص للنص - رغم سوقه للصطلح - حتى يرتبط بين الخاص والعام . وإذا نحن قبلنا التعريف الذي يرى أن الأدب محاكاة للمحاكاة ، فهل نستطيع بذلك من تفسير الأعمال الأدبية الأخرى ؟ هل «هالمت» في كتابها مسرحية من النص الدراسي . وهل «صبي أعجيب ناس» لتجيب سرور مسرحية عن بناء نوال الشعبي . أم أنها تعبير عن واقع يسأل بشكل النوال الشعبي مكونا من مكوناته الفلسفية والفنية

الأساسية ؟ هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى إذا كان الأدب محاكاة للأدب ، وقد كان النقد لأدبي يتعامل مع أدبية الأدب بالدرجة الأولى . فهل يمكننا أن نصل الأدب من أن يتحول إلى مجرد «دبة» ؟ ومن الواضح أن المؤلف لا يلتزم كثيرا بحكاية وأدبية الأدب «هذه» فهي في دراستها العظيمة تجاوز هذه القنود المسجبة التي فرضتها على نفسها لتتأمل مع مولد وقضايا ليس لها علاقة مباشرة

بالأدب . فن حديثنا عن الخط الأساسي في بعض القصص تصفه بأنه يؤدي إلى لغة ثم روال هذه اللغة . ثم تصيف قائلة إن الخط يدل على وجود صدى من الأساطير السامية (ص ٣٦) . وفي حديثنا عن العلاقة بين شهر يار وشهر راد تشبهاً بجداً بين واليانج في الرزبة الصينية للكون ، مما يدل على متعارضان لكنها بكل قواعد منها الآخر (ص ٤٣)

وأبداً فإنها في حديثنا عن وظيفة الفن ليله وليلة (ص ١٥١ - ١٥٣) نخرج عن إطار أدبية الأدب وتحدث عن النص الإنسانية (هذا المكيان الذي يخلقه كثيراً في الأعمال الأدبية البيوية) ، إذ إنها ترى أن النص لا يؤدي إلى الكائنات (الظهور) بل إلى الكائنات (تكرار الطاقة النفسية) وتقرر أن لفظة أنه من الواضح أنه يتم التعبير عن بعض المواطن من خلال ألف ليله وليلة ، وعلى وجه الخصوص المواطن التابعة من الفرائز المعدولية ، وترسطة باهرمت ، ولكنه على الرغم من التعبير عما لا يتم وتظهرها ، بالمعنى الأرسطي ، بل العكس صحيح ، إذ إنه كلما تم الإصلاح من هذه المواطن طالبت بالفرد من الإصلاح . فالمنهج أو الفقار يستمر طاقه في الفضة ، تماماً مثل شهر يار . ومن أجل أن تتوصل لفظة إلى تعريف دقيق لوظيفة النص فإنها تضيء تشبه أثره في الفقار بأثر الزار والزار مشاهد إسدي - كما تقول - لتترك به النساء أنفسها . وتلبس فيه المربية ثوب العروس (وهذا يطبق على المرضى المذكور أيضاً) . أما الشبهة لغير ملابسها حسب الشخصيات التي تتضمنها واستعارة حلقات الزار هنا استعارة طريقة ، غير مستفادة من عالم الأدب . ويبدو أن شهر يار هو المريض الذي حقه حمل الزار من أجله ، ولكن شهر راد ولاشك هي الشبهة ، التي تسأل أولاً عن طبيعة مرض الملك . ثم نحصى فنفس هذه عدداً لا يبالى من النص ، وهذا يؤدي تعبير الشبهة لملابسها . ولينا لفظة أيضاً إلى أن عنصر التضحية أساساً في الزار ، إذ عادة ما يضحي بديك أبيض أو أسود . وهذا الجانب في الزار يذكرنا باستخدام اللونين الأبيض والأسود في ألف ليله وليلة ، وهذا يذكرنا بأن شهر راد الشبهة هي أيضاً الصحيحة

وكل هذه الآراء لها طرافها ودقتها ، وقد نكتفى أولاً معها ، ولكنها تبين أن لفظة لا تنفك على مستوى أدبية الأدب وحسب ، بل تتخطاه لتذهب إلى عالم الأساطير ، أو عالم البحر ، أو عالم النص الإنسانية ، لتألف بتفصيلات تنير لنا النص من ناحية البناء ومن ناحية الوظيفة . وحركتها هذه بين عالم الأدب وعالم لغوي هي أكبر دليل - وكأننا نحتاج إلى دليل - على أن الأدب ليس ملحقاً حول نفسه ، وأنه لا يماكي نفسه ، بل يماكي عالم الإنسان بكل تعقده وغموضه

ولكن من القريب أن نقف البيوي الذي يصر على أدبية الأدب وعلى التعامل مع النصوص وحسب يوصفها وكلاً مستقلاً بذاته (ص ٢٣) - كما تصف لفظة فن ليله وليلة - يصر أيضاً على أن النص الأدبي ليس هو الهدف النهائي من العملية النقدية ، إذ تقول لفظة إن النص إن هو إلا حالة أو مثال بين عمليات معينة يمكن أن يعلوها أثر في صوص لغوي وفي نظم أخرى للاتصال ، وتضم هذه العمليات بأنها تجمع بين ملكات الإنسان الفنية واللغوية (ص ٩) . وفي هذا انتقال جاد من النص في حد ذاته إلى النص بوصفه تعبيراً عن مخدرات . مثل الوجدان النفسي (ص ٩٠) (دون ذكر لأي شعب) أو العقل الجمعي (ص ١٤) أو نظم الاتصال التي أنشأنا إليها . وأحياناً يصبح الهدف هو محاولة فهم تركيب عملية النص (في النص) أو فهم وجه من وجوه النشاط الأدبي بشكل عام . وبغض النظر عن الهدف للعلم . فإن النقد البيوي يشهد بدرجة عالية من التجريد . ويبدو أن البيوية تطمح إلى الوصول إلى درجة عالية من البينية والدقة العلمية . تحققها عن طريق الوصول إلى مطلق ما (قانون السرد - كواحد القصة - الأساطير التي يشبه بناؤها بناء عقل الإنسان - النباتات المتعارضة) . وهي مطلقاً ليس لها وجود خارج علنا . ولذا فهي تكاد تصبح تعبيراً عن ضرورية من ضرورية المطلوبة للمادة إلى صبح التعبير

ويشغل البحث عن البينية في فكرة النموذج . وهو الميكانيكي التصوري للعلاقات المتبادلة في الواقع أو في جوانب منه ، التي تهدف إلى إصباح هذا الواقع وتسهيل عملية إدراكه . وفكرة النموذج فكرة أساسية في هذه الدراسة ، وثمرة مباشرة لأعمالها التحليلية (ص ١٠) . وقد ظهرت فكرة النموذج بوصفها محاولة لحل قضية أساسية تواجه الباحثين ، وبخصوصاً في العصر الحديث ، هي قضية العلاقة بين تراكم الحقائق والوقائع التي لا تنهي من جهة ، والحس والفروض النظرية التي لا تنهي من جهة أخرى . وأنا من المؤمنين بأن النموذج العقل الذي يتم تجريده من التفاصيل والتجارب السابقة ، أداة تحليلية مهمة ، شريطة أن ينظر إليه على أنه مجرد أداة لفهم الواقع ، تأخذ شكل إطار أو فرضية احتمالية ، قريبة الاحتمال . وهذا الجانب الاحتمالي للنموذج الشكل هو محاولة لحل الاستغراب بين التفاصيل المتناثرة والفرضيات المتكاملة . إن النموذج هنا بعد أداة جلية ، لأنه معتمد على كل من الواقع والنظرية . إنه في نهاية الأمر تعبير عن تكامل الآفة (التي ترى التفاصيل المتناثرة وانباء الكلي في نفس الوقت) ليس من صلب البشر . وبسبب احتمالية النموذج لا يمكن افتراض أنه يتناول مع الواقع وإنما هو كما قلنا مجرد إطار

ولكن يبدو أن الفهم البيوي للنموذج أو البناء الذي يتم استخلاصه من التفاصيل يختلف كثيراً عن

لنوع التحلل الذي أنشأت إليه . إذ يتنبأ النموذج ويصبح (مثل معظم الظواهر التي تتحلل عام البيوية) ملتصقاً حول هذه ، فيخرج لي شراوس مثلاً أنه بعد تجريد النموذج من الممكن إحصاءه للعلاقات (شكيلة - معقبة) جديده ممكنة . يقوم بالبحث عنها بعد ذلك في الواقع . بل إنه يرى إمكانية صياغة النموذج بطريقة رياضية أو طريقة مبسطة مثل + - ، ويعبر عن بي شراوس أن تم نموذجاً كبير (مطلقاً ؟) أو سيناريو كاملاً (بالنص الكلي والكلي) يتحقق بشكل جولي في جميع المجتمعات . حتى إنه عبر ذات مرة عن رغبته في أن يتوصل إلى جدول يشبه جدول مندليف لتصنيف المواد (وهو الجدول الذي تم عن طريقه التنبؤ باحتواء الطبيعة على مواد لم تكن معروفة للعلماء ثم تم اكتشافها فيما بعد) . هذا الجدول يصر كل عادات البشر - حقيقة كاتب أو خيالية موجودة أو ممكنة . ويستصبح مهمتها بعد ذلك أن تراقب المجتمعات لمرى أي نوع من أنواع السلوك (معروف عن مقدما من خريطة الصرية) يشاء هذا المجتمع أو ذلك . وبهذا يصبح التنبؤ بالسلوك الإنساني ممكناً

ولقد كان هذا هو حلم بعض العلماء في القرن التاسع عشر . وهو حلم متنسق مع الرعة البيكانيكية في المجتمعات الصناعية . وبخصوصاً الراسخات بها . ولكنها لحسن الحظ - بدفناً تكشف أن الحلم إلى هو إلا كابوس . . وأنه علاوة على ذلك مستحيل التتحقق ولذا فكرة النموذج اكتسبت البعد الاحتمالي الذي تحدثنا عنه ونقول النموذج من المثل لأجل والدية إلى مجرد الإطار والوسيلة .

وحينما يتكلم علماء الاجتماع الآن عن المجتمع التقني ، أو المجتمع القليل ، فإنهم يستعملون مرة تلو الأخرى ، ويؤكدون أنهم يتركون أن النموذج ليس هو الواقع (هذا الاتجاه هو نتيجة المضمرات التي سادت لفكرة البينية البسيطة التي سادت العلوم الطبيعية والإنسانية في القرن التاسع عشر ، والتي انحسرت من العلوم الإنسانية مع أواخر القرن بظهور ماركس وسور ، ثم بسمات - وهذا هو المدعى - تنحصر عن العلوم الطبيعية دوماً ، فالمحدث هناك الآن هي عدم التحديد وعن التعريفات الإجرائية. وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للعلوم الإنسانية بل الطبيعة فإننا حينما نصل إلى عالم الأدب تصبح علاقة النموذج بالتفصيلات أكثر توتراً . تفصيلات الواقع (الاجتماعي أو التاريخي أو الطبيعي) أكثر حضوراً للقوانين العامة من تفصيلات العمل الأدبي ، بل إننا في تعاملنا مع العمل الأدبي لا نحاول أن نعرف القانون العام الذي يحكم العمل ، بل ندرس الكيفية التي تم بها خرق هذا القانون ومجاوزته . فنجد العمل هو ما يمتنا ، لأننا إن لم ندرس هذا التمرد فإن حدود التحلل للمعنى الذي

«سلب» : والولادة ومرادها موجب ، فتصبح البنية الأساسية كما يلي : + -

تصبح البنية ذات هي الصمد ولكن كبير العلماء يعرف - ونحن أيضا نعرف - به حبا يكون الملك على فراش الموت فليس هناك مع من الوقت ، ويصبح الملكات اقرب من الصمدية إلى اللغة والكلام - بدماء جعل تمام المظهر أمام هذا الشيء الذي يأتي للتعريف وإنشاء - ثبت لتعريف بل ونحن نتجرب من كل شيء ، ونصل إلى الحد الذي الذي لا خلاف عليه ، ولكن بين الولادة والموت مشوار طويل وعذابات مشوقة وأحراج لا حصر لها ولا حد

في كثير من الأحيان يرفض النموذج البيوي حل للثلاثة فنه ونسخته فتحاول أن تصل إلى البنية المفردة للأعمال الأدبية ، فترى أن قصة سندباد تتبع هذا النظام

الرحيل - الصمد - العودة

ونعتقد مقارنة بين رحلة سندباد والفصل الثاني على النحو التالي :

رحلة سندباد - فقدان

للوزن + توارن + فقدان للوزن .

القصة القصيرة - توازن + فقدان

للوزن + توازن

وقد أشرنا من قبل إلى الخط القصص الاسمي الذي استخلصه من القصة الإطارية لألف ليلة وليلة . وهي مهم كثيرا بقضايا مثل علاقة القصة بالعناصر والفصول بالقصة هي حديتها من السندباد تقول إن خصوصيته تنبع من انشراح لعاصر يصل لقصة ، وهذا هو جوهر ألف ليلة وليلة . فبنيته خياله والقصة لتداول مواقفها (ص ١١١) وتؤكد في مكان آخر من الدراسة أن خصوصية سندباد تنبع من أنه القوة المحركة وراء الأحداث في القصة . فالدوافع الداخلية ، والنزوع الخفي بين الإنسان والظلمة أو الفرد والجموع - بل هو في الوجود المنطوق (ص ١١٤)

ومن الواضح أنها هنا تدبر ظهرها لكلية الموضوع القصصية ، وتفتح بالبحث عن هجرات . وأقول هجرات (٣) لأنها تتجامل كثيرا من التعاضل في النص حتى تصل إلى قوانين عامة ، يمكنها من طريقها صلب القصص . واستخلاص البناء الكاسم يساعد ولا شك على هذه العملية ، لأنها لوصلنا على مستوى المصنوع أو الشخصيات أو البناء الظاهر لعلنا في ماضيها ، ولكن عملية التصديق في المصنوع الطبيعي غيرها في الأدب ؛ فتصديق العمل الأدبي عملية معقدة لابد أن ترجم نفسها إلى عمل فني يمر النص منه .

ولعل المؤلف لو غصت من صلب النموذج البيوي لربما اكتشفت أن قصة سندباد هي حق صراع بين

(وأكون مثل ميت بن صمد الذي لا يحلل ولا يستوعب) ولكن النموذج البيوي يحرص على اهلل ، خصوصا إذا تبينا وجهة النظر القوية لقائه بأن اللغة هي التي تتكلم من خلال الإنسان . وأن الذات الإنسانية (الواقعية) إن هي إلا جزء من بناء شامخ يتحرك من حلاله . وما الذات سوى مجرد حامل تركز عليه البنية أو البنيات (١١) (يتبنا فوكوه) باحثاء ظاهرة الإنسان كلبه لأنها ظاهرة غير ذات مان . بل إنها نوع من أنواع التصديق والنزاع الكوني الطبيعي وهو يهاجم سائر لأنه يدافع عن الواقع الإنساني التاريخي ويتحدث التوسيع عن تاريخ يتحرك دون ذات تاريخية طاعة (١٢) - كله مهي للسهول إن أردنا استخدام مصطلح بيوي) وحينا يتكلم النموذج مستغلا عن الذات الواقعية فإنه يصرح علينا الاستغناء الذي يريدنا هو لا الاستغناء الذي هو أن نطرحها عن على أنفسنا وعلى غيرها وعيه ولذا فإننا إذا نظرنا إلى الحديثين الشرعيين ضابطين . ومعتنا عن أنفسنا النموذج - لسنا نأخذ برصنا مسلمين علاقة المسلم بالصيغة وبالكوك ؟ ولسنا نأخذ برصنا فقاد أديين . لم المرأة والقطعة بالرجل والكلب ؟ ولم الربط بين السفلى والجنة والفرح وجههم ؟ بل لنظرنا إلى قصة الحديثين الشرعيين لتكتمل الصورة - فالحديث عن المرة يتصل بإمكانية إطلاق صراح المرة كفي ترحي في عشاش الأرض - فعل الرخم من أن الحديث في بيته المفردة يسبي في جهنم فإنه قد صعد يسبي في الهواء المطلق والحديث عن الرجل والكلب يسبي إلى الجنة من ناحية البنية ، ولكنه في النص النحوي ينسبي بجامعة المسلمين إلى سؤال الرسول في دعة . لعلمهم بإنسانية الإسلام المتطرفة - ما إذا كان لنا في الياء أجرة . فتأنيهم كلمات الرسول جامعة عظيمة والحديث الأول قصص . أما الحديث الثاني فليبدأ بشكل قصص ولكن عناصر الدراما تتسلل لولا داخل القصة ثم يسبي بشكل درامي مباشر في الحلول بين المسلمين والرسول .

كل هذه العناصر العامة التقنية والأعلاقية جعلها النموذج البيوي . وقدما قال بلونفرخ : حينا تطلأ فتشروع لكل النساء جيللات . وهذا حق ، ولكنه أيضا باطل ، وللسألة تتوقف على المستوى الذي يتعامل به المرء مع الحقائق والنساء . فقول بلونفرخ حق في بعض الوقت صعب ، وفي غيره الأوقات تصبح المجموع مهمة ، بل وفي غاية الأهمية . وحينا كان الملك على فراش الموت ، في قصة لأنتول فرانس ، وطلب من كبير العلماء أن يخصص له التاريخ والفلسفة وكل المعرفة ، تفصل هذا شاكرنا يعطائه للبدا البيوي للكاس في تجارب الإنسان والإنسانية . لقد ولعوا ثم تعذبوا ثم ماتوا . وقد صدق كبير العلماء ولا شك . بل يمكننا أن نحول هذا القول إلى حلول يشب الحلول البيوية الرحية

ولادة - طلب - موت

ثم هم العذاب والموت في اصطلاح واحد

ينتهي إليه مستطس ويصبح علم اجتماع أو علم أنثروبولوجيا ، وأيضا فإننا في الدراسات الأدبية يمتنا الظاهر والباطن ، فالباطن وحده مجرد ولا لون له ، وهو يعطينا صورة ناقصة ومشوكة ، مثلا أن الظاهر وحده ضائع ، وأن التعصبات المحسوسة وحدها مصلة

وإن كان بيوي فتراوس يصبح الأساطير تقوالب مصفحة . ومما جدده الرياضيات فإن التقه الأدبي البيوي يقوم بعمله بمثاله حين يتناول الأعمال الأدبية . إذ يقوم الناقد البيوي بعملية تبسيط النص لادني . ويستبعد التعصبات المثيرة للأعصاب وللجدل (بالمنطق الفسوق) وبما لا شك فيه أنه لا يمكن إدراك الواقع دون تبسيط . ولكن لا يعمل بهذا أن يبسط الواقع إلى أن يصل إلى المياكل المعقدة التي لا تتغير . لأنها بذلك تكون قد أضدنا النص الحياة والخصوصية . ويمكننا أن نوضح هذه النقطة بدراسة حديثين شرعيين عن علاقة الإنسان بالخبران (أو عن علاقة الإنسان بالطبيعة) قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : «عذبت امرأة في هرة حبسها حتى ماتت فدخلت فيها النار» . فلا هي أطعمتها وسقته إذ هي حبسها ولا هي تركتها تأكل من خشاش الأرض . أما الحديث الثاني فهو . قول رسول الله صلى الله عليه وسلم : «يما رجل يمشي . فاشد عليه العطش فقول يما فشراب منها ثم خرج . فإذا هو بكلب يهث . يأكل الثرى من العطش . فقال . لقد بلغ هذا مثل الذي بلغ بي . فملأ منه م أمسكه بفيه . صلى الكلب - فشكر الله له . فصر له قالوا : يا رسول الله . وإي لنا في اليائتم أجرة ؟ فقال في كل ذات كبد رطبة أجرة (أي كل حي من الحيوان والظفر ونحوهما)

و حاولنا تطبيق النموذج البيوي الذي يتناول جريد بنية الكامة وحسب فإننا نصل إلى الحدود التالي

بمسرة - قسط - جوع - ريسادة

طوخ - موت - جهنم

حل - كلب - عنصر - سبي

حياء - حنة

إنسان - حيوان - غيباب - فعل - نتيجة

مادية - نتيجة روحية

لاعن - مفعول - فعل - نتيجة

سب - نتيجة

ويمكنني حديث عن التعارضات الثنائية بين الحديث الشريف الأول والثاني (وتصل هذا مع اطفال وطالباي أسياها لطرفة هذا التصديق وحده) . أو عن بنية الفعل والفعل (أو ربما المصاف والمصاف إلى أو الكتابة . على أساس أن علاقه السب بأسبجه علاقه مجرد) . وهذه نتائج ه طرأ على وأهميها ، ويمكنني لو وصلت إلى هذه النتائج ولم أود لكنت كمن لعب لعبة ملهنة

الإنسان والطبيعة ، وبين الإنسان والمجتمع (بل إنها تسمح إلى هذا هي صها حين تقول إنها قصة التعارض بين البحر المتوح والأرض الرسخة ، وبين المجهول والمألوف (ص ١١٤) ، ولطرحنا على النص الأسئلة التي تبثنا نحن بوصفنا عربا يعيش في القرن العشرين ، ولا بأس من أن نجيب أيضا عن الأسئلة التي يطرحها النص علينا كقصة قصصية عمدة مغلقة . تبدأ بحكاية البحار ثلثي بالسندباد ، بسندباد آخر ، هو السندباد الخيال ، يشكر من وصفه المعلق :

وأصبحت في نصب رائد
وأمرى عجيب وقد راد حمل
وعبري سميد بلا شفرة

وماحمل الدهر يوما كحمل

ثم يدهوه السندباد البحري إلى منزله ويقول له : « إلى ما وصلت إلى هذه السعادة وهذا المكان إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهوال كثيرة وكم قاسيت في الزمن الأون من التعب والنصب » . ومعنى هذا أنه يحاول تبديل حرارة الصراع الطبقي للصداقة . ثم يقص عليه قصة السميرات السج . فالصراع الطبقي موجود في القصة حتى وإن لم يتضح تحت أي هيئة قصصية معروفة لدينا

أما الصراع بين الإنسان والطبيعة فبطالنا في الحكاية الطامسة : « وعند تلك السالية شيخ جائس مبيح ، وذلك الشيخ مؤثر بؤس يؤذو من ووف الأشجار » . وهو يطلب من السندباد أن ينقله من مكانه . وجها بحمله سندباد على كتفيه لينقله يرفض الشيخ أن يتزل ، ثم يستبد سندباد الذي يكتشف أن رجل المعجور مثل جلد الطاموس في السواد والحشونة . إلى شيخ البحر (ويقال عن نسبة رغبة تجمع بين عنصرين متناقضين كل التناقض) . هي ما يبدو . عنصر من عناصر الطبيعة ، أو لعله إنسان لم يصل بعد إلى المرحلة الإنسانية الكاملة ، ومن ثم لم يستطع سندباد أن يبرمه إلا عن طريق صل يسأل واقع . وحدث حين حول حصرا من عناصر الطبيعة (شجرة الصب) إلى نتاج حضاري (الخمر) . ويمكن أن نثير قضية الزمن هنا أيضا ، فالصب يتصل من حالة الطبيعة إلى حالة الحضارة عبر الزمن . أي أنه فعل دياكروني

ومن المدهش حقا أن الدكتور فريال غزول - وهي صاحبة وجدان سياسي ثوري - تسقط هذه العناصر من اعتبارها في قراءتها لقصة السندباد ، ولكن النموذج المنهوه الصيغة هو المطلوب في هذا .

وقد وجد بعض الطلبة (في أثناء ثورة مايو ١٩٦٨ في فرنسا) كثير من مواطني الشبه بين القصة البيوية من جهة والخطابات العربية من جهة أخرى فابسيوية لغة مكتوبة بداتها ، خالية من الأهداف ومعنى ، وكذا الدراسة الأكاديمية في الخطابات

العربية . قد أصبحت هي كذلك شعرة حفرة مستقلة لا يمكن للطلاب أن يسهم بها ، إلا إن كل شيء قد تم تقريره^{١١} . وليس السبب بحسب إقحام الصراع الطبقي والصراع بين الإنسان والطبيعة على نموذج تحليل له لغته المستقلة مداهما ، كما أنه يتم أساسا بعنواني النص وبأدبية الأدب

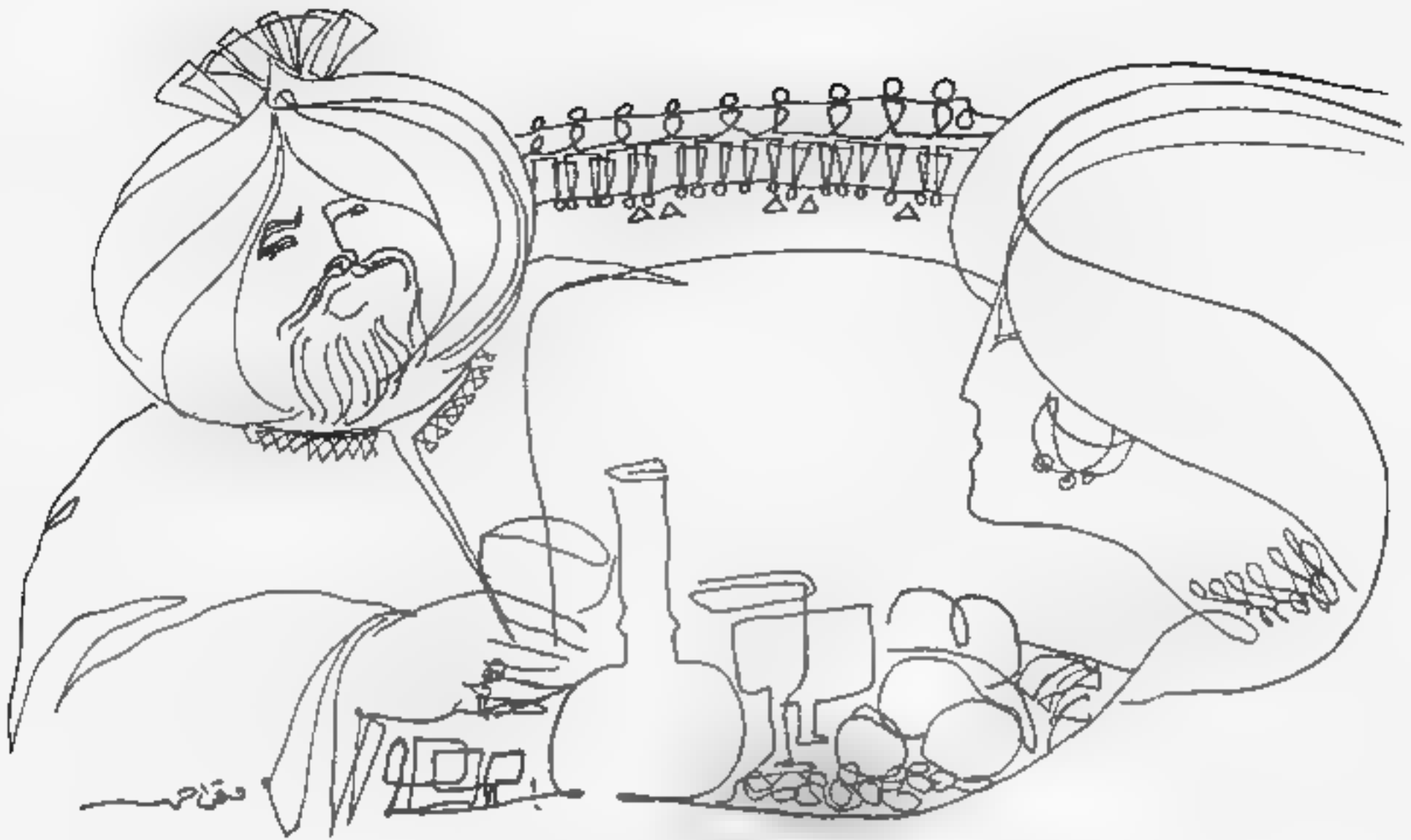
ولكن مع هذا جانب المؤلفة تنصب القصة الإطارية في الف ليلة وليلة . معناه مهجا يتخلص من الترهة التجريدية البيوية الحادة . في الفصل الرابع تتناول قصة عمر النعمان . التي ترى المؤلفة أنها تنتمي إلى النوع الأدبي المسمى « بالسيرة » . وتلتخص المؤلفة السمات الأساسية للسيرة . فتري أن بطل هذا النوع الأدبي عادة ما يكون رجلا له هدف يحاول تحقيقه . على الرغم من كل المصنوعات والعقبات . وأنه شخصية بطولية له مكانة رفيعة . وإذ كانت الحكاية لا تعرف بقدراته في النهاية . وتنطبق هذه الملاحظات على عمر النعمان . في حين نعت بطل الف ليلة وليلة على طرف القبض بها . فهي ليس رجلا بل أنثى . وهي تثبت راعيا لا في ساحه القتال بل في مخدعها وإذا كان بطل السيرة يشهد من العالم بأسره ميدانا لسلطه فإنها تتأصل إيجابية على السرير . سلاحها ليس الدروع أو الرماح بل الكلمات . وهي لا تأتي بأعمال بطولية عظيمة بل بقصص قصصا رائعة كثيرة (نسر الدكتور فريال غزول يدرجه عاليه من روح الدعاية . الأمر الذي يجعل من قراءة مؤلفها متعة حقيقية) . وتري المؤلفة أيضا أن السيرة - برغم كل الاستطرادات التي تقطع الخط القصصى الرئيسى - عمل حضوى مناسك . يتطور على شكل عدد مستمر . أما الف ليلة وليلة فتتخذ هذا النمط . ولذا منكلها دائري . ومن كل هذا يستخلص المؤلفة أن القصة الإطارية هي «سيرة مضادة»

وجها تتصل المؤلفة إلى قصة (وشخصية) سندباد فإنها تتبع مهجا مثالا ، فتأخرها بقصة (وشخصية) حتى ين بظلال ، سندباد لا يفسر ، في حين يفسر حتى ين بظلال ويتطور ، وسندباد يدهش لما يرى ويتفعل به ، أما حتى ين بظلال فيمثل ويستوعب (ويتم من خلال التحليل والاستيعاب) . وتصيها للقصص يتم من ذكاء شديد ، ولكن بما له دلائله أنها لم تحاول في هذه المرة أن تصل إلى المبكّل المعظمي الجيب ، بل تعاملت مع النص الأدبي من منظور النوع الأدبي (وهذا ضرب من ضروب النقد الأدبي التقليدي) فالجهد التصيقي هنا لم يلق في سماء المطلق القبيبة ، بل ظلت المؤلفة على مستوى العمل (المسمى والمعين) ، كما ظلت في إطار التراث ، تستخدم مصطلحاته أي إنها تتعامل مع النص من منظور خصوصية لغوية ولغصائية

وتذكر المؤلفة في كتابها أنها تستخدم نموذجيا طوبولوجيا (سبة إلى الطوبولوجيا أو الهندسة اللاكبية ، وهي فرع من الرياضيات يعنى بدراسة

مواقع الشئ بالنسبة إلى الأشياء الأخرى ، لا بالمسافة أو الحجم) . كما تقر أنها ترفض المادج العنصرية أو الغنصية (ص ٢٦) . وفي مكان آخر تتحدث عن النموذج للفصل على أنه مستق من الطوبولوجيا (ص ٤٩) . كما أنها تشير بشكل عرصى إلى نموذج «اللغة» ، وهو نموذج يتواتر ذكره في الدراسات البيوية . وقد بدأ سوسر هذا الاتجاه حينما شبه سق اللغة بلغة الشطرنج ، وبأن ذكر استمداره السق بوصفه يعب في كتابات بيو شروس وعوكوه يصا وهي في مجال دفاعها عن مهجها نصه بأنه يفسر بلغة غصية على الإحلال (ص ٢٤) وعلى الرغم من تنوع هذه المادج الظاهري فإنها تسم كلها باسمها محسومة من المفهوم مضادة من الزمان والتاريخ والحد . وبم مكتبة بداهة . وهذا تعبير عن نفس الرغبة في التجريد . ويبدو أن احتاربت النص الذي تتعامل معه بحيث لا يمكن بدونه . حيا . لأنه من المستحيل أن نقرر بشكل أكيد أي مرحلة نأ حية كتب فيها النص (ص ٢٧) . ونحن نلاحظ مرة ثالثة أنه د يكار الزمان له جديده خاصة لدى المؤلفة فالرحلات البحرية . مثل رحلة سندباد بوصفها بأنها وسيلة غير ن حية للتعبير (ص ١٠٩) . أي وسيلة لا ترتبط بمرحلة تاريخية محددة

ولكن هل يمكن حقا أن يدرس النص بعد نصينه من الزمان؟ وهل يمكن دراسة بنية أعمال مهج محسوط - مثلا - دون معرفة المصنع المصري؟ (ص ٢٨) . لإجابة عن هذا السؤال تكون بالإيجاب لو أن المحدث كان من البنية المبردة . ولكن عندما يكون موضوع الدراسة هو خصوصية النص فإن الطواب سيكون بالنسبة إن دراسة «أصول» العمل مسألة نقدية مهمة . وليست مجرد مسج حقيق يشبه المشرطون وهواة جمع الأنثيكات . فالسؤال هنا إذا كانت الف ليلة وليلة كتبت في القرية ثم في المدينة ، في الهند أم في بلاد العرب ، هو من الأسئلة التي يمكن أن تعد أسئلة منهجية ونكها مع هذا أساسية لهم النص حتى وإن لم تكن كتابا وهي منهجية لأنها تربط بين الواقع العام والنص الخاص . ولا يمكن الوصول إلى النص لكي نطرح عليه الأسئلة الأدبية احاصه . لا غير هذه الأسئلة المنهجية ، إذ كيف يمكن أن نفهم بده بدص : شخصيته دون الخروج من نص ؟ بل - بعض الأسئلة المنهجية يصبح استه عديه ل كثير من الحالات . فحينما يفسر الدكتور شكوى عمدة قصه جودو بن عمر^{١٢} في ضوء عقده أوديب فإنه يصرح مسئله منهجية ولكن بإحسانا أدبية . إذ إن سوء الفهم ذاته وشخصيتها تصبح لنا وبكسب معنى ومقترية من خلال الإجابة . وبصرف بدوس مثالا . فهل فلوست هو مجرد محب للمعرفة متعرف في محبة وهل يمكن تصفه ببيزيا على أنه عكس . بـ المشفرة . بوصفه « الذات المبتعة » بدوات



التصنيفات الحديثة التي تقدمها - بعد يزيد من عمق
أهميتها ومن إسهامها ومن جدورها النظرية
والأدبية

و قد ذكرت المؤلف في مقدمتها أن اللغة الطارحة
أو المصطلحات التي مستخدمها في وصف النص
مستقاة من علم النحو والبلاغة ، وأن النموذج
النحوي والبلاغي هو النموذج التحليلي الذي تهتبه .
وهي بهذا تتبع إحدى مقولات المدرسة التي تنظر إلى
كسل مؤسسات المجتمع (حالات
القرينة - الأساطير - الظواهر الخ) على أنها لغات
مختلفة ظاهرياً ولكنها - بعد التحليل - يتضح أن لها
عصا البنية ، وأن علاقة عناصر كل لغة بعضها ببعض
تشبه علاقة العناصر النحوية المختلفة بعضها ببعض
الآخر . على علاقات القرينة - على سبيل المثال
يكون الأفراد مثل كلمات المعجم ، وعلاقات التباديل
مثل قواعد النحو . وتسمي علاقات القرينة والأساطير
بالتناقضات المتعارضة^(١) (وهذه هي السمة الأساسية
لبنية اللغة) . ويبدو أن النموذج النحوي قد استلهم
البيروني ، لأن علم اللغة - كما نقى - قد حصى
المحاور الفاصلة بين العلوم الإنسانية والطبيعية ، ولأن
النموذج النحوي يقرب إلى حد كبير من الرواية البيرونية
للبناء على أنه كل متكامل متكف بنفسه (يرى
مؤكده أن ظهور اللغة إنما يتم على أشلاء الذات ،
فالذات قد تسيث في انشطار اللغة ، وهي مستعيدة

العنصر التاريخي - الزمن كلاً في حديثها عن
«الغريب» في الرواية إنما تتحدث عن كلمات
وتحدثات تتحدد غرابيتها بمقابلتها بما هو مألوف ،
ولكنها تستمد غرابيتها أيضاً من ندرة استخدامها ،
ومن تقدمها . كما أنها أحياناً تنحصر إلى عناصر
وصية / تاريخية ، مثل إشارتها إلى الحرفيين العرب
في المصور الوسطى العربية ، وهي الفترة التاريخية التي
كتبت فيها ألف ليلة وليلة . وتبين المؤلف أن الحرفيين
العرب قسموا العالم إلى سبع مناطق ، ومن ثم يوصي
بحدد المرحلات التي قام بها السعيد بأنه سافر إلى كل
أجزاء العالم (ص ١١٤) . وتصيغها للقصة الإطارية
على أنها مسيرة مضادة ، هو مصيغ ينطوي على
عنصر رمزي غير مباشر . لأن الاصطلاح بمصر مرة
تاريخية ظهرت فيها السيرة . هناك تطور رمزي
(واضح) مصر - أدى إلى ظهور السيرة المقصودة
بوصفها رد على (السيرة المضادة تنسج إلى التراث
الشعبي - الذي حلت جلوده الطبعه من التراث
الكلاسيكي)

ولكن مثل هذا الإشارات تظل هي الاستثناء ،
إذ إن الدراسة التي بين أيدينا تنحصر أساساً إلى إنكار
الزمان ولو أن الكتابة التفتت إلى قضية الأصول
التاريخية والحلقة الاجتماعية لاستطاعت أن تعنى
بمبدأ جديد على النتائج التي توصلت إليها ، وعلى

الأخرى . أم أنه تعبير عن رؤية جديدة للكون
يطلق عليها لأن اصطلاح «بورجوازية» - أي رؤية
لإنسان بوصفه كياناً إنسانياً مشتركاً - يرمي الطبيعة
و لاخرى إلى أن يرمي ذاته معها ويفقد حدودها
إذ إدراك الجذور الاجتماعية هذه الشخصية سيمس
من هويتها . ويمكن من هذه النقطة أن يصل إلى
رؤية عامة (لا رسمية) للشرق . إن اللا ومن والشكوك
لأهمي لها بدون الزمن والحركة

وإذا انتقلنا إلى اللغة ذاتها فإننا نكتشف في أصل
الكلمات مهم للغاية ، إذ إن الكلمات لا توجد في إطار
علائقها بالكلمات الأخرى (علاقات التناظر)
وحسب ، كما يحرص النموذج البوسني - بل إنها
توجد خارجة أيضاً . فكلمة «سكر» مرتبطة في
الوجدان العربي بمفهوم امرئ القيس ، ولذا حينما
تستخدم حتى في نص حديث إنها تحفظ إلى بقاياها
من أصلها الخامل . وفي اللغة الإنجليزية نجد أن
الكلمات ذات الأصل اليوناني تختلف في دلالتها
الماضية من الكلمات ذات الأصل الروماني^(٢)

والخلاصة هنا لا يرجع إلى النسق النحوي بل إلى النمط
التاريخي (بل والظرف) للكلمة . ويتطلب تحس
القانون على التراكيب المعقدة ذاتها

ولحسن حظ الدراسة والقرء أن المؤلف لم يهمل

وحدثنا باختصار هذه الدات (٢٨)

وتبنى النموذج اللغوي البلاغي هو أيضا تعبير عن الرغبة البسيطة في الوصول إلى أعلى درجات البقية ، وعلى الرغبة في التخلص من الزمان . كما هو معروف يعرف مومبر بين اللغة والكلام ، فاللغة هي النسق اللغوي العام ، أما الكلام فهو إحدى تحقيقاته في حديث سبأ ، وما يهم العالم اللغوي هو اللغة (أي النسق العام اللغوي المبكروفي) وليس الكلام (الذي يتحقق عبر الزمان بشكل دياكروني) . والدراسة التي بين أيدينا ، باعتبارها قوانين السرد ، وعلاقة القاص بقصته ، وما شابه ذلك من مسائل بنوية - إنما تحاول أن تركز على اللغة الأدبية العامة دون الكلام أو النص اللغوي ، على أساس أن النص هو تحقيق جزئي للنسق الكلي . ولتكتنا في دراستنا للأعمال الأدبية نتم بالكلام أكثر من اهتمامنا باللغة ، وسنتم بالخاص أكثر من اهتمامنا بالعام . ونحن نعرف أن اللغة هي مادة الأدب ، مثلا أن الأثران هي مادة الرسم . ولتكتنا لا يمكننا بأية حال أن نساوي بين اللغة والأدب . نو بين الأثران والرسم ، فالعمل الأدبي يمثل في عدة مجالات . وما يشاق اللغوي سوى واحد منها . هذا فضلا عن أن النسق اللغوي قد يكون له دلالة أدبية وقد لا يكون .

ولعل نبى المؤلف للنموذج اللغوي / البلاغي هو المشول من وصفها لتجارب السندباد أو ما يعود به من أسفاره على أنه سلسلة من التجارب البلاغية (بالبلاغة والفريب والجاز الطريف (ص ١١٥)) . ثم نحاول المؤلف أن تدلل على مقولتنا هذه باستشهادات من النص نفسه (ص ١١٦ - ١٢٢) ، قصة طرح (هذا الطائر لخرال الضخم) هو مثلها على البلاغة . أما أنواع الطيور الغريبة التي يصفها (ص ١١٦) فما وجه بومة) فهي أمثلة ذاه الفريب . ثم تناول والجاز الطريف ، الذي يسم بأن طوله يمدان كل البعد الواحد منها عن الآخر (تشبيه الرجل بالتسكوب) ولكن الكاتب مع هذا يحاول للزج بينها . وهذا الضرب من الجاز - يمتاز بالعربية والجملة وهي من الحداثة الفنية والاختلاف والإبداع (١٢١) . وتشير المؤلف إلى أن هناك مثل هذا النوع من الجاز في قصة سندباد ، أحدها يتحقق في العمل القسري (حيث يستمد شيخ البحر السندباد) والثاني يقتل في الحضارة المفروضة قسرا (حيثا يكشف سندباد في إحدى رحلاته أنه مبدفن حيا مع زوجته التي ماتت) .

ونقوم المؤلف بالبحث في النص (الذي عرضنا له من قبل على غير سريخ) عن التناقضات المتعارضة ، ومن تمائل القصص والصور البلاغية ، فكلوى حتى النص بل رؤيتها له لتفصيحها في إطار لا يتصلح لا للنص ولا للرؤية ، فليس مما يبعد كثيرا معرفة أن طائر الرح

الضخم مثل من أمثلة الفريب ، وربما كان من نصيب لو دخلت المؤلف هذا الطائر بالتصور الأدبي (وعبر الأدبي) العربي للظواهر الطارقة ، كما أنه لم يجمع حتى الآن في رؤية العلاقة بين قصة سندباد وشبح البحر ، والجاز الطريف . إن والعمل القسري ، والحضارة المفروضة قسرا ، هما محاولة لشد وثاق السندباد بهذا المصطلح

وقد بنى النموذج اللغوي / البلاغي في مجال دراسة الأساطير والمفاهيم الشخصية ، ولتكتنا لو تركنا هذا المجال واتجهنا إلى الأعمال الأدبية لمختلفة فإن هذا النموذج يصبح ضيقا إلى أقصى حد . وعلى سبيل المثال فإن المؤلف في حديثنا عن قصة التاجر والعربيت تتحدث عن الموضوع المذلل (١٢١) (الموت) الخاص بالتبادل . وتشير إلى أنه يشكل مركز مسرحية تاجر البنتيجة فوجودها . وقد يكون أصل بية التبادل . وفي نهاية الأمر - على حد التعبير الفارسي - لغويا نو فلكلور يا . ولتكتنا لنا في نهاية الأمر . وقد يكون من المستحسن أن نلهم مشكلة شلوله على أنه لم يهتم أنواع التبادل المختلفة (الإشياء والاقتصادية) . ولذا اعتلط الأمر عليه . وفي حديثنا بية المسرحية إلى نوع والمثل التبادل . فلو أن فكرة التبادل بشكل مجرد لا اعتلط الأمر عليها أيضا . وهذا مثال آخر على ضرورة الاحتفاظ بالمسعى التسميكي المناسب ودرجة التجريد اللامعة

إن المؤلف في تناولها قصة السندباد لم تلق على النص كثيرا من الأمثلة . فلو حاولنا تصور بناء القصة (ربما على أمل الوصول إلى بناء العمل البشري) لم تنبغت إلى أهمية التوصل إلى بعض الأسى العربية الكاسية . هل التكرار في ألف ليلة وليلة هو ظاهرة لغوية مرتبطة بسحر اللغة (أي لغة) . أم أنه ظاهرة مرتبطة برؤية عربية إسلامية للكون مثلا (تشير هي نفسها عرضا إلى أن التكرار هو محاولة للفناء على الزمان) ؟ وعلى غمة تماثل بين هذا العمل وبية الأعمال الأدبية العربية الأخرى ؟ وأنا هنا لا أدعو إلى شوفية أدبية . بل أطالب بأن أخرج على النص الأمثلة التي سمى وفي نهاية الأمر لا يمكننا أن نحصل إلى المبررات والمصقات دون أن نهم المبررات . ولا يمكن أن نهم العمل البشري دون أن نهم عقلنا

وبما له دلالة أن الحديث البيوي هي اللغة لا يعرف بين لغة وأخرى ، بل يتحدث عن ظاهرة اللغة بشكل عام . ولكن إذا كان غمة تماثل بين الأبية ، أليس من المتوقع - حسب هذا المنطلق - أن نجد تماثلا بين اللغة العربية والأعمال الأدبية المكتوبة بها ؟ ومع هذا المؤلف في كثير من الأحيان لا يتبع النموذج اللغوي البلاغي الذي عرض علينا حدوده .

وهي في دراستها القصص سندباد تنقد المقابله التي أشرك إليها بينه وبين حتى ينقلا . ولا يمكن الربط بين هذه المقابله وبين أي شيء في عم اللغة . وهي حتى تشبه قصة سندباد وخلفها بحسات التحليل القوي (على عكس قصة شهر د التي تشبه الاحتكاكات الشادية التي تهدف إلى تحقيق الشفاء عن طريق البحر) فإنها تقوم ك عام به الدكتور شكرى عياد في دراسته . أن يترك النص لتعبه . وأن يجابه لتعبه

ولعل التزامها بالنموذج اللغوي هو الذي يفرض عليها استخدام مصطلح مثل «الشجرة» . وحسب التصور البيوي يترجم كل مجتمع تجربته إلى شجرات متائلة . ويمكن الوصول إلى شجرة من خلال معرفة شجرة أخرى .

ولكن على الرغم من أن المؤلف تستخدم هذا المصطلح في الفصل الثالث فإنها لا تصح كناية له أو لتصوره القليل ، وتقدم قراءة نقدية مختارة للقصة الإطارية . ويبدأ الفصل ببحث المؤلف البيوي عما تسميه بالمت Matrice (الذي تشبه بيت القصيدة) ، وهو الوحدة التي يبنى حولها النص من الناحية الدلالية والأسلوبية . ثم تحدد بيت القصيدة ويناه على النحو التالي :

المخرج المتعلق - والحديث الذي يؤدي إلى الخلاص .

وهذا الذي الجوهري يمر عن نفسه من خلال ثلاث شجرات . أما الأولى فهي الشجرة الخسنة (وهي أهم الشجرات - كما ترى المؤلف) . وتضم هذه الشجرة مجموعة الصور والأحداث التي لها علاقة بالهال الخسنة في شكله الانجهاى والطبيعى . ومة علاقات كثيرة متشابكة . تتبع هذه الشجرة . أهمها مثلث الزوجية (الحائنة) والمطبق (شهر يار وروجه والحمد الأسود الذي يضاهيها) .

وعلاقة الزوجية والعشيق في القصة علاقة حتمية لحطم الزواج والزوجية والعشيق ، بل لحطم شخصيات أخرى لاعلاقة لها بهذا الزواج أو هذا العشيق . أما الثلث الآخر فهو الخروج والزوجية (الخصنة) شهر يار والأطفال . وعلاقة الزوج بالزوجية المحلصة علاقة خصية

أما الشجرة الثانية هي الشجرة البلاغية ، وهي الاستخدام للمصطلح للسرد . والإشارة إلى اللغة في القصة . وشهر يار تنقد حياتها عن طريق القصص . ولما أسرد القصص إبد أنها موجود (١٢١) ويكتب لشهر ياد الخلاص لأنها موهوبة من الناحية البلاغية . نقص على المثلث القصص التي تسري عنه . ثم تربط



المؤلفة بين الشجرة الأولى وشجرة ثانية . ويرى أن خصوصية شهرزاد خصوصية فريدة وبلاعية . أما الشجرة الثالثة فهي الشجرة الزقية . وهي استخدام الأرقام كرموز . ثالثة ليلة وثالثة هي إشارة إلى الحديث الذي لا ينهى . ثم تحاول المؤلفة أن تربط بين الشجرة الزقية والشجرتين الأخريين . فتقول إن الشجرة الزقية تبدأ بشاتية «وحد مشطورة» (لغة رواج شهرزاد الأول) وتنتهي بألف وواحد . لقد بدأت العملية بالشطار «واحد» ثم علاجه من خلال مفهوم العدد اللانهاي الذي يتضمن نوعاً من أنواع الخصوصية . ومن الإنتاج الدائم . وهذا تتلخ الشجرة الزقية مع المنتمين الآخرين لتؤكد جميعاً رسالة واحدة عن الزمان

ومن الواضح أن الناقدة هنا لم تأت القصة الإخبارية بذلكاء شديد . وصفت عناصرها ومكوناتها . وأظهرت العلاقة بينها . وقد وظفت في الربط بين الشجرة الحسية والبلاعية . وبدأت بهذا كبير ربطها بالشجرة الثالثة .

وبعد ، فكما قلت في البداية ، إن هذا عمل نقدي مهم وعلاق ، يفتي الكثير من الأصواء على «الف ليلة وليلة» ولعل إسهام المؤلفة الأساسي يتلخص في أنها قامت بتصنيف ألف ليلة ، وفي إحاطتها ما يشبه الخريطة لتعامل معها ، في محوريتها وفي جبريتها

وإذا كنا لم نطق معها في مطلقاتها الفلسفية ، أو مع طريقتها في التصنيف ، فإنها ولا شك من أوائل المحكرين والنفاد الأدبيين الذين فتحوا في فرض شكل من هذا العمل المركب لتراخ (ونعله لو عاد القارئ للمؤلفات المائلة التي حاولت تصفيف هذا العمل من منظور المصنوع وحسب ، أو من منظور شكل سطحي ، لتعرف مدى الفوضى السائدة)

وهي أهم إنجازات المؤلفة النقدية أنها يست أن القصة الإطارية يست مجرد إطار مكانيكي يصم

القصاص في نرويا شهرزاد ، بل هي بمثابة الترشح الذي يترك أثره على القصاص كلها . وقد تختلف هذه القصص في موضوعها . ولكنها على مستوى البنية تشبه القصة الإطارية أو أجزاءها وقد أشرنا من قبل إلى أنها ليست علاقة «سيرة» عمر النعمان بالقصة الإطارية التي وضعها «بالسيرة المصادمة» . كما يست أن قصص الخيول هي تكرار للقصة الإطارية . وأن حلقة شهرزاد «سيرة صدام» في رحلات السندباد . وأثر في علاقه تشابه في الموضوع وتضارب في البناء بين القصة الإطارية وقصة السندباد . أما قصص العاريت صلاتها بالقصة الإطارية هي أيضاً علاقه تشابه . ولكنه تشابه يكاد يصل إلى حد التماثل

قصص الكاسر والعاريت (الذي يقتل ابن العمريت حياً يرمي رواة الملح) تشبه القصة الإطارية وبناءها (صانع يتطلب القصص) . وفي كلتا الحالتين يمثل سرد الحكايات عمل القصص . إذ نمكن شهرزاد لشهرزاد القصص . ويتطوع ثلاثة شيوخ بأن يقص كل منهم قصته للعمريت . وهذا يست الناقدة أن الإطار القصصى الخارجى ليس مجرد توكيد . وأن قصص ألف ليلة وليلة تشكل مجموعات من القصص . إنضمها سمات مشتركة . كترتبط بين بعضها وبعض روابط وثيقة ظاهرة وكامنة وترتبط جميعها بالقصة الإطارية

وقد نجحت المؤلفة أيضاً في تحديد ربط بين ألف ليلة وليلة والمزمت القصصى الشعبي العالمى . وهذا إنجاز ليس باليسر . أعني أن تصف النص في إطار حضارة ما وانطلاقاً من مخطباتها ، وأن نصنفه - في الوقت نفسه - خارج إطار هذه الحضارة وفي سياقه الإنسان العالمى .

وكما قلت في بداية المقال ، هذا عمل نقدي جاد وعلاقى ورائد . ولذا فهو يصعب بما تصصف به كل الأعمال المسورة الرائدة من إمكان في التجريد أحياناً . وتبسط شديد أحياناً أخرى . ولعل هذا يعسر اعتمادها على النموذج والمصطلح البيوى . فكل كاتب رائد يحتاج إلى أرض راسخة ، وخطة ثابتة ، يتعلق بها ويحور فيها ، وإلا مادته الأرض تحت قدميه . وحلق ولم يمشك من المبوط . ولعل المؤلفة بعد أن حققت هذا الإنجاز العظيم أن تناقش مع نفسها مدى جدوى الإطار البيوى . وأنا هنا لا أنكر قيمة المنهج البيوى كأداة . بل أناقش جدواه كأطار وكمنطق فلسفى . فقد عرّض عليها حدوداً . وحطها تستبعد كثيراً من العناصر والقضايا والأسئلة والمجالات . ولعل بصيرتها النقدية الناجية هي التي جعلها تتخلص - على مستوى الممارسة - من قيصة الإطار والمصطلح البيوى . ومن المهم أن نشير إلى أن السدة المؤلفة كتب مقالاً على هذه الفصول (١٢) أعادت فيه ولا شك من منظور البيوى . ولكنها تناولت عد كثيراً من القضايا التي شغلتها تعد البيوى واستخدمت

مصطلحات «إنسانية» واسماً يختلف في دلالاته ومطلقاته عن المصطلح البيوى . لقد تولت في هذا المقال شرح الأسئلة ومحاوره النص . ولم تدع هذا النموذج أو ذلك يعرض عليها الأسئلة أو الأجوبة

ونخيراً نرى أن من واجب المؤلفة أن تنقل هذا التوليف إلى اللغة العربية . أودعنا نحمد كتابه باللغة العربية (فرسالة ذكروراء بالإنجليزية هي ألف ليلة وليلة تترجم قارناً بخطه هي قارئ كتاب باللغة العربية هي نفس الموضوع) . وأعظم أنها لو لمحت فيبدأ كتاب حولها خصها بتعلق بألف ليلة وليلة . ويكثر من القضايا النقدية

• هوامش

يمكن للقارئ الذي يود أن يرب بعض المصطلحات ويحضر البيوى المستخدمة في هذا المقال أن يعود إلى صفحات مجلة فصل . خصوصاً عدد يناير ١٩٨١ ، ومن كتاب الدكتور صلاح فضل عن نظرية البنية في النقد الأدبى ، وكتاب الدكتور زكريا إبراهيم عن مشكلة البنية

(١) زكريا إبراهيم ص ٢٥

(٢) حسن الترشح

(٣) برود الدكتور شكرى حياى في مقاله «العلم والبيوى» مؤلف من البيوى» (فصل يناير ١٩٨١) بين الزهرة التجريدية في البيوى والأدب العربى الحديث

(٤) زكريا إبراهيم نفس المرجع ص ١٦٠

(٥) شكرى حياى البطل في الأدب والأساطير (القاهرة دار المعرفة ١٩٥٩) ص ١٠٢ - ١٠٤

(٦) جورج واتس . المنكر الأدبى المعاصر . ترجمة د محمد مصطفى بدوى (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠) ص ١٣٨

(٧) برود إدوارد بيتش - وهو من كثر علماء البيوى - أن فكرة التثاقب المتشابهة يوجد كثير من التصادمات في حقن القويبات . ودراسات الأنثروبولوجية

Edmund Leach. «Anthropological Aspects of Language Animal Categories and Verbal Abuse» in Reader in Comparative Religion ed. W. Lewis and E. Z. Vogt C. N. Y. Harper and Row, 1979, pp. 153 - 167.

(٨) زكريا إبراهيم نفس المرجع ص ١٣٢

(٩) محمد وهب مصيب مصطلحات الأدب (بيروت مكتبة سنا ١٩٧١)

(١٠) هو نفس المرجع

(١١) يمكننا أن نؤلف لتعمل هذه العبارة «سيرة» على مستوى صانع صمم صوب شهرزاد . وعلى مستوى غير صانع تصنع صوب ديكتات . ولكن على مستوى ثالث صمم صوب فرد عرّض - أو شكل - صوبه من سيرة ديكتات

(١٢) «هشام التلى ص ٤٥٠» (بيوت ١٩٨١)

عرض الدوريات الأجنبية

الدوريات الإنجليزية

الرواية والتاريخ

□ فريال جبوري غزول

«ليس منها مني حدثت ولا أين . ربما كانت حلاً أو كابوساً»

صلاح عيسى . مجموعة شهادات ووثائق

خاتمة تاريخ زماننا (ص ٤٤)

لقد ظهرت روايات جديدة في الأدب العربي المعاصر تجمع بين عنصرى النص والتاريخ . أو بين ما يمكن أن نطلق عليه «الرواية» ، والتاريخية . والجمع بين هذين العنصرين قد أخذ أشكالاً طليعة مختلفة في السجيات . نذكر منها : الزين بركات ، لحياك البطلاني ، وحدث في مصر الآن ، يوسف القعيد . وه مجموعة شهادات ووثائق خاتمة تاريخ زماننا ، صلاح عيسى . والمقام المشترك بين هذه الروايات هو التفاعل الحيوي بين النص الروائي والنص التاريخي . وما قاله محمود أمين العالم عن الزين بركات يمكن تعميمه على الروايات الثلاث : «إنها القصة - التاريخ» . ولأن غزول لم يعرض هذه الظاهرة شارحاً أو محللاً . إلا ما ندر . فقد رأينا أن تراجع كيف تتوسر وتفسر هذه الظاهرة الأدبية في الدوريات الأجنبية . وعنهم المعادل العربي غا . وقد اخترنا مقالين إحداهما يعالج العنصر القصصى في السرد التاريخي وأخرى تعالج العنصر التاريخي في السرد الروائي

كوباً تبعاً عن وهم التسلسل والترايط . وكأن الترايط غير واردة أصلاً في تعاقب الأحداث وأنه مضاف إليها ومشكل طليعتها . وهذه نقطة تدعو إلى التأمل .

هل التسلسل القصصى شرط وحي يربط بين ما هو مبين ومنقطع ؟ وإن كان نحن وهما يشكل الأحداث ويبنى عليها طباقاً فنياً فما دور هذا الوهم القصى في الخلق ؟ وما موقعه من الإيديولوجية السائدة ؟

هذه التساؤلات لم نعرض مباشرة ولكنها كامة في الموضوع والعنوان . وقد قام رئيس تحرير المجلة ج . فت . ميشيل بجمع المقالات التي قدمت في الندوة بعد أن راجعها أصحاب . آجدين في الاعتدال المتعاشات التي صاحبت الندوة . والتساؤلات التي طرحت فيها . ولو راجعنا أسماء أمثركي في العدد لوجدنا فيه من المفكرين من مختلف المصنوع المعرفية . غير مقتصرة على أهل الأدب وتقائه . وهذا يشير إلى أن تيار التخصص لم يلق حل ذاته قد انحسر ليصبح الحال للقاء بين التخصصات المختلفة interdisciplinary . وقد قامت علاقة لقاء أكثر منها علاقة حوار بين

وينطلق هذا العدد في ندوة رائدة تقيمت في جامعة شيكاغو وتناولت بالتحديد الموضوع التالي : القصة : وهم التسلسل

Narrative: The Illusion of Sequence

وما لا شك فيه أن التسلسل القصى هو لب النص وجوهره . فلا يمكن أن تصور قصة بلا تسلسل تعاقبية . فالخيط السردى يربط الأحداث والشخصيات الروائية ربطاً محكماً . ومع هذا فقد طلع كتاب روايات تارث على مبدأ التسلسل التعاقبي وحيت بالرواية - ضد anti-novel أو القصة - ضد anti-narrative وقد قام نقاد ومفكرون على دراسة ظاهرة نشوء الرواية . ومن ثم إعطائها وثوقاً على مواضعها . ونحوها إلى الرواية - ضد . أو القصة - ضد . رابطتين بين هذه التحولات القمية والتغيرات في المجتمع الأوربي . ومنحدرين سيجيات مستفزة من سوسيولوجية الأدب . والحقيقة أن موضوع الندوة يشير إلى مفهوم يتشكل في واقع القصة : فهو يقدمها على أساس

أما المقالة الأولى فقد بشرت في مجلة فصلية اسمها البحث القصى Critical Inquiry . وذلك في عددها الأول من المجلد السابع . الصادر في عريف ١٩٨٠ . وعنوان العدد : دحول القصة On Narrative . وقد أعيد بشر هذا العدد كتاب في عريف ١٩٨١ كما يحدث أحياناً عندما يقابل عدد خاص من دورية بجاح ساحق . ويبدو لنا أن طرح تصور هذا العدد وتحليل إحدى مقالاته قد يبنى ضوءاً على دلالة الترجيب به في الأوساط القصصية . ويحدد بنا قبل أن نغرق إلى محتره ان يوضح بشكل أدق صوابه . فهو ليس عن الرواية بل عن للرؤية . لمصطلح القصة narrative مرتبط بالسرد القصصى عموماً . على خلاف تصويرية مصطلح الظاهرة أو الرواية . فما يتلألأ بوهي اديير بشأ في ظروف تاريخية وثقافية معينة . اما القصة فهي ظاهرة عية لغوية تمثل في كلى أنحاء العالم . وفي كلى الأركان . والمراد منها ليس جساً أدبياً إقليسياً . بل بنية القصى نفسها . بما في ذلك من حبكة وتسلسل

Explan بين نوعين من الاحداث - حديث الواقع من جهة وحديث التخيل أو الرعية من جهة ثانية. ويصف وايت أن تقديم حديث الواقع في قالب حديث الرعية هو محاولة لترويضه وتثريه من القارئ، أي أن يضعه القارئ في القصص على أحداث الواقع يلعب دوراً مهماً في تصور هذا الواقع وتقبله. إن مؤسسات الأنظمة الرسمية تزعم أن التاريخ لم يكتمل ولم يصبح تاريخاً إلا عندما صار قصصياً. إن تواجد أشكال لترويض قصص الواقع التاريخي بدون الاستعانة بالقالب القصصى تشير إلى أن هذه الأشكال للباية كانت أنسب وربما أصح من القوالب المعاصرة في بيئها الثقافية.

ويرجع وايت إلى ثلاثة أشكال لسرد الواقع وأصله في التراث الأوربي وهي:

١ - المحولات *Annales*

٢ - الأخبار *Chronicles*

٣ - التاريخ *History*

وعن تقدم ترجمات قديمة وإن كانت لا توشك كامل بالأصل الأجنبي، فاستعمال التاريخ في الشقة الثالثة هو استعمال ضيق للكلمة، وهي السرد بشكل قصصى للأحداث، في حين ترتبط المحولات والأخبار (كرونيكل) بالثقافة الزمنية. وهذا قد لا يبدو واضحاً في المصطلحات العربية المناظرة، إلا أنه ولدت في أصل الكلمات الإنجليزية. صلو غشاً عن جدورها لوجدنا المحولات *annals* مشتقة من الأصل اللاتيني *annalis* وهو جمع للظرف *annalis* ومعناه «سوية». من ثم كانت ترجمته لمحوطات.

أما الأخبار *Chronicles* فالأصل يرجع إلى اليونانية *Chronika*، وهي صيغة الجمع لكلمة *Chronikos* التي تعني «زمنياً» وهي مأخوذة من كلمة *Chronos*. وهو العملاق الميثولوجي الذي مثل الزمن وقد نزل عليه نه روس. ويرى عاصق أن المصطلحين الأوربيين مشتقان من فكرة الرسم. أما المصطلح الثالث *history* فهو يعني قصة وتاريخاً واحد.

ويقوم وايت بتدريج أمثلة على هذه الأشكال وخصوصاً الشكلين الأولين، ليبرهن على أنها تاريخ وليست شبه تاريخ كما يذهب المعاصرون. ويبرهن على أن التاريخ لا يحتاج إلى سبق قصصى لينتجق أن يصنف تاريخاً. ويمكننا أن نوضح الفروق بين هذه الأنواع التاريخية بالعودة إلى المحولات لا تخفى على صغر قصصى، فهي سجل أو قائمة أحداث مرتبة ترتيباً زمنياً. أما الكرونيكل أو الأخبار فيبدو وكأنها تروي قصة وتطرح إلى استواء الأحداث في قالب قصصى. ولكنها لا تحقق ذلك، فهي لا تقوم بعمل السيرة التاريخية عند عرض الأحداث وتسلسلها الزمني بل تتوقف عند زمن معين ولا تحل الإسكالات

محددة، لأنه يوصل من خلال قالب معين وشكل خاص. ويرجع هنا «وايت» إلى مقالته «جيت» Genette من أن الشكل القصصى يوصى بالموضوعية، لأنه يجعلنا نرى القصص في السرد. ونستخدم قصص القالب، وهو حديث متعلق بالقصة. وهكذا يجعل لنا ونحن نقرأه كأن الأحداث تحدثت عن نفسها، ونحوى بدون تدخل مؤلف خارجي. ومن الناحية القصصية نسمي هذا النوع من السرد بوجهة النظر الموضوعية، إلا أن موضوعه في حقيقة الأمر أقرب إلى الواقع، لأنها تتحقق عبر أساليب سردية، وتكثيف لغوي. وليست ناجمة عن غياب وجهة نظر المؤلف كما قد يبدو للقارئ أو المستمع.

أما مايم هايدن وايت فهو أن يثبت أن القصة من حيث هي قالب أدبي لا تمثل نصيحاً في فن التاريخ بل تمثل موقفاً، فهي تفرض قالباً ثابتاً على ترويض الأحداث، يحصل بين ثبات هذا الإطار البيولوجي وهو يرى في هذا الزعم القائل بأن التاريخ في مراحل تطوره بشكل موضوعية قصصياً إنما هو محاولة لترويض القوالب الغربية المعاصرة، كبرى في مقاله إلى تحديد موضوعية التاريخ القصصى - أي التاريخ الذى يبدو وكأنه بداية ونهاية بمسكة قصصية. ويرى صاحب المقال في هذا النوع شكلاً من أشكال سرد التاريخ، وهذا الشكل مرتبط ثقافياً ودينامياً بمرحلة فكرية وبيولوجية معينة. ويحاول وايت في مقاله أن يشرح كيف أن الأشكال المعاصرة لسرد التاريخ في التراث الغربي كانت ناجمة من معطيات معينة ومتجارية مع المرحلة والبيولوجية الفكرية السائدة حينذاك. وليس هناك قالب واضح وأكمل من آخر. بل هناك قوالب تلائم مراحل معينة وبيولوجيات وتصورات معينة قديمة، أي بمعنى آخر يرفض وايت فكرة التصرف الفكرى للأشكال الغربية المعاصرة لسرد التاريخ.

وعنا نرى كيف أن علاقة الأنواع الأدبية بمجتمع معين قد أدت إلى معالجة ما يمكن أن نسميه بالأنواع التاريخية وعلاقتها بمجتمع معين، فكأن العلاقة الأولى تدرس في سوسيولوجية الأدب فزاد المقال يقدم ما يمكن أن يسمى بسوسيولوجية التاريخ.

ويرى وايت أن استواء الأحداث في قالب قصصى، ويظهرها في حبكة روائية، لا يصبح مشكلة في الفكر الإنساني إلا عندما يبدأ الفكر في التعبير عن الخيال والواقع، فعندما يساوى التحيل والواقع في ثقافة ما، لا تكون مشكلة القالب القصصى للتاريخ واردة. أما عندما يبرهن الفكر الإنساني بين السريين، فعندئذ يصبح لشكل السرد التاريخي وقالبه أهمية، لأن التعبير بين السريين والخيال والواقع يعنى أن الفكر يربط بين الحقيقة والواقع، وهذا يمثل رؤية. ويرجع وايت إلى تعبير قام به عالم النفس البيروى جاك لاكان

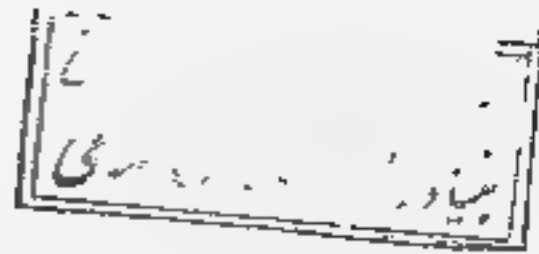
التخصصات، لأن العدد يقترب إلى التعامل الخلاق. نجد مثلاً التخصص في التاريخ «هايدن وايت» يتحدث من منطلقه، وللتخصص في علم النفس «روى شاپير» يعمل كذلك، وأستاذ الفلسفة «بول فيكتور» يكتب عن الزمن القصصى من خلال مفاهيم علمية. أما «فيكتور تور» أستاذ علم الأنتروبولوجيا، فأفنته مستفاد من شعوب أريفيّة عايشها ميدانياً، وأما النقاد فهم من يستشهد بقصص رمزية، كما فعل «فرانك كيرمود» في دراسته ل«كوتوراد» وميم من يدل على موقفه من خلال الحكاية الشعبية وأشكالها المختلفة. كما صلت «برنارد هنت». وهكذا يعكس هذا العدد ثباتاً واضحاً في المنهجيات والخلفيات، إلا أنه يسهم في إرساء مبدأ التبادل الفكرى بين مختلف الحقول وهو مبدأ يشكل خطوة مهمة في مسيرة الحوار الثقافي ويبدو أن نجاح هذا العدد لا يعتمد على الأسماء اللامعة التي شاركت فيه فقط، بل يرجع إلى تطلع الباحثين نحو التعرف والاستفادة من دراسات ومناهج في التخصصات المعاصرة في العلوم الإنسانية. وفي هذا بدايات لاستمرارية الانقسام الأكاديمي القائم بين هذه التخصصات الغربية، أي لأن الفكر الغربى قد بدأ يتلصص طريقه إلى وحدة المعرفة الإنسانية. ولكن بين الرغبة والفعل وبين التطلع والتحقيق، يرون شامخ، فابعد محاولة أولى بكل ماوى المحاولات الأولى من اضطراب وركاكة. ويكمل ما فيها من صدق وعطاء.

١ - العنصر القصصى في التاريخ

المقالة التي لصارتها بعنوان «قيمة العنصر القصصى في تصور الواقع» (ص ٥ - ٢٧) كتبها «هايدن وايت» أستاذ التاريخ في جامعة كاليفورنيا (فرع سانتا كروز)، وهو مؤلف الكتب التالية: «الواقع المحيى»، «مقالات في النقد الطاق»، «التراث اليونانى - الرومانى»، «عازراء التاريخ: الجبال التاريخى في القرن التاسع عشر في أوروبا».

ويسجل «هايدن وايت» مقاله يربط القصة بالإسابة، ويرى فيها قاعدة إسابة أو عاملاً مشتركاً بين كل الثقافات، ويرى أن رفض القصة هو بمثابة رفض للنسب. ولكن هذا لا يعنى بالنسبة إليه أن القصة هي القالب المطلوب لنقل الأحداث وعرضها وتصوير الواقع. وهو يرى أن التاريخ بمفهومه العام لا يقتصر على الأسلوب القصصى لتوصيل القصة، بل يستخدم أشكالاً أخرى، كالتأمل والتحليل والتلخيص. وقد رفض مؤرخون مثل توكفيل *Tocqueville* و«بركهارت» *Burkhardt* و«بروديل» *Brandel* استخدام الأسلوب القصصى في بعض أعمالهم التاريخية، أي أنهم لم يكتبوا عن الماضي من خلال قالب قصصى له بداية ووسط ونهاية.

وقد قام البيروى بالتعبير بين الحديث والقصص، فالأول شامل، غايته التوصل، أما القصص فهو حديث من نوع معين، هو حديث ذو شروط



القائمة

ومع ذلك تصور الحوليات الواقع التاريخي بلا قالب قصصى ، أما الاحبار فتصوره فى قالب شبه قصصى ، أى قالب قصة غير معيئة . وترجم المؤسسات الفكرية المعاصرة فى الغرب - كما يقول وايت - أن المؤرخ منها كان موضوعياً وأميناً فى نقله للأحداث وتقييمه لها فإن حولياته لم تكن قصصية . وقد قال كروفيلد : لا تاريخ بلا نص ، كما أن الفيلسوف كانظ كان قد قال : إن التحليل أصعب عندما يكون بلا نص . أما وايت صاحب المقال فهدأ عن الحوليات والاحبار ، ويرفض تصنيف هذين النوعين كشكلين فقيرين ومافصحى للتاريخ ولكن يرفض وايت على قوله بأنه يقوم بتحليل مثاليين فى معنى تصفيا بالأشكال التاريخية الناقصة : الحوليات والاحبار

أما بالنسبة للحوليات فيحتل وايت سجلاً تاريخياً يبرهن على أنه لم يكتب بشكل قصصى ، لأنه يطوى عن تصور للواقع وعلاقاته لا يحتاج إلى قصة قصصية . ويأخذ مثلاً لذلك حوليات سان جال ، وهي حوليات منسوبة إلى مدينة سان جال فى سويسرا . ويبدو شكل هذه الحوليات المسجلة لأحداث أربع فروع مقصداً وجافاً كما يلي

٧١٩	شأن لاس ، مات الدوق جوفريد
٧١٠	سنة قاسية وقحلة المحصول .
٧١١	
٧١٢	القبضات فى كل مكان
٧١٣	
٧١٤	مات يبين محافظ للمصر
٧١٥	
٧١٦	
٧١٧	
٧١٨	دمر تشارلز الساكسون
٧١٩	
٧٢٠	حارب تشارلز الساكسون
٧٢١	طرد فرودو الغرب من منطقة أكويتين .
٧٢٢	محصول كبير
٧٢٣	
٧٢٤	
٧٢٥	جاء العرب لأول مرة
٧٢٦	
٧٢٧	
٧٢٨	
٧٢٩	
٧٣٠	
٧٣١	مات يافه النفس يمدى
٧٣٢	حارب تشارلز الغرب فى بونيه يوم السبت
٧٣٣	
٧٣٤	

ويسمى وايت من هذا السجل التاريخي أن المجتمع نفسه كان مهتماً بالانتماء ، فكل فوائع المذكورة تمثل أحداثاً بطيئة . وهي سجل الكوارث الطبيعية بجانب الحروب ، من غير شرح لدواعي الحرب ، وذلك راجع إلى أن الحروب كانت تبدو كالتقاع الطبعية . كالمصاع والمجسور الزرعى غير ضارة للتصير . كما أن الفروقات المداعية والمجسورية كانت تسجل بنفس الأسلوب التفريرى : إن الحوليات لا تسجل كقصة ، بل يوضع على رأس القائمة الكلمات التالية **Annal Domini**

ومعناها وسنوات الميلاد ، والترجمة المترجمة هي وسنوات سيدنا . وهذا يجد عمودين أحدهما تمثل الأحداث والآخر السنوات ، وليس هناك رعاية على توقف . وعدم وجود اهتمام واضح إلى عدم وجود فاعل رئيسى . ولهذا أيضاً نجد فى السجل فرائع ولا استمرارية ، وغياب الرابط المنسج بين الأحداث أما للتواريخ الباصرة ، فيمكننا المؤرخ الحول . يبحث عن الاستمرارية والتسلسل بين الأحداث . فى حين يجد المؤرخ الحولى عنصرى الاستمرارية والتسلسل فى نواتى السج . ويتعامل وايت من أقرب إلى الواقع ؟ ولماذا نضع قصة للواقعة على سرد تاريخى يرفض الرابط والاستمرارية بين الأحداث ؟

يرى وايت أن الحوليات تصور عالماً يكون الموت والكوارث حاضرة فيه ، وهو عالم يكون فيه الإنسان معزولاً به . وليس عالماً يكون فيه الإنسان فاعلاً . أما المرافقات - حين لا يسجل المؤرخ الحولى أى حدث - فتدل على أن المؤرخ لا يرى بأساً فى ترك سبب معرفة من الأحداث الطويلة يمكنها عالماً الذى يريه أن يملأ كل ثغرة بينها . ومع أن الأحداث لا تتوالى أو تتلاحق بشكل منظم فى الحوليات فإن عنصر الانظام والتوالى يتحقق فى عمود السج . قد يرجع الحوليات يدور حول السنوات وليس الأحداث . ومن يرى غياب المهرز الاجتماعي فى هذه الحوليات وهنا يستشهد وايت بالفيلسوف هيجل الذى يرى أن الشكل القصصى للتاريخ ستر من ارتباطه بنظام سياسى أو اجتماعى . أى بالشرعية والسلطة أما فى الحوليات - فذكر عروء أو صد هجوم ليس موضوعاً قانونياً بل يحدث هذا ككل شئ . وهذا يمتدحه الآلهة . ولهذا لا يحتاج إلى تعليق أو تفسير . بل يربط بالسنة الميلادية . منه سيدنا . كما تقول الحوليات .

يرى وايت أن الاحبار (الكرونيكل) تثبت مقوله هيجل ، فكل أرداء وعلى المؤرخ وضاعداً اهتمامه بشرعية النسق الاجتماعى السائد . حال إلى استخدام القالب القصصى فى سرد التاريخ وهكذا يكون مؤرخ الحوليات غير معتر إلى الحس والإدراك . ولكن تصوره للعالم لا يرفض عليه ذكر الأحداث فى قالب قصصى ، فهناك محوريات وأحداث فى تصكيره

فهو صنف الأحداث التى تسم بالبدية فى عمود . والاعوام المتلاحقة فى عمود مواز . إنه يعتمد على مبدأ التوالى فى صلبه التاريخ وليس على مبدأ الترابط . أما الأخبار فغالباً فاعل رئيسى . وقد تدور حول شخص أو مدينة أو إقليم أو مؤسسة أو معركة وفيها ترابط يحدد على الزمنية . وإن كان يتوقف بلا اختتام ويؤكد وايت أن الأخبار ليست مرتبة أعلى من الحوليات . بل هى شكل مماثل لتصوير الواقع . ويسوق وايت مثلاً لهذا أخبار فرنسا لمؤلفه ريشيرس . المكتوب فى عام ٩٩٨ م فى ريمز **Reims** وهو مكتوب فى شكل أخبار موضوعها الرئيسى هو فرنسا وصراعها . ولها مركز جبرالى هو المدينة ريمز . ولهذا التاريخ الحولى يقفه بداية . وهو سنة الميلاد . وبه يتبع المساق الإخبارى السباقى الكرونولوجى (الزمنى) . ولكنه يتوقف تاركاً للقارئ فرصة التامل فى الموضوع . ويرى وايت أن مؤلف هذه الأخبار مرتبط أصلاً بالنسطة والمزيج لها ، فهو مثلاً يبدأ بذكر اسم وليه **patron** ثم يستشهد بأعلام ومصريين يملكون السلطة العسكرية . كما أنه يكثر من ذكر آية والله . ولكن من الأخبار مغزى أخلاقى وقيمة وعظيمة . يرد منها إرساء قيم معينة .

وجنم وايت مقالته بالقول إن إضفاء طابع القصصية على الواقع هو من باب تحوية الواقع وجعله مرغوباً فيه . ومنطقياً ومقبولاً أما المؤرخون المعاصرون الذين ينتقدون وايت فيرون فى الشكل القصصى شكل الواقع . وهذا جعل من الشكل القصصى مبرة وقيمة عند مثله فى عمل تاريخى . ونصح فى مرحهم علامة موضوعية العمل وجدته وواقعية . مع العلم بأن الشكل القصصى كما يرى وايت ليس أكثر من إضافة معاصرة . فلو نظرنا إلى الواقع التاريخى لهل نجد فيه حفا بداية ووسط ونهاية كما فى القصص . أم أنه تتابع بلا بداية ولا نهاية ؟

وقد اختلف أو نتمنى مع مايقوله وايت ونشاهد معه ما الشكل الأنسب لسرد أحداث الواقع ؟ وهل للشكل قصة إيديولوجية ؟ ولكن مع هذا بين مقال مثلاً ونقطة انطلاق للتأمل فى أشكال سرد الأحداث أو الأنواع التاريخية فى ثرائها . ومدى ارتباط هذه الأنواع بعمليات فكرية وإيديولوجية معينة

٢ - المعاصر التاريخى فى الرواية
ونقطة الخلق انصراعها بفرح هذا الموضوع قد قام كتابها جوزيف فرير **Joseph Turner** من جامعة جرسون بحيث . وحنوباً أنواع القصص التاريخية . مقالة فى التعريف والتهجئة ، وقد بشرت هذه المقالة فى مجلة فضيلة اسمها النوع الأدبى **Genre** . فى عددها الثالث من العدد الثانى عشر (ص ٣٣٣ - ٣٥٥) . وهو عدد خاص بالرواية وبشرى خريف ١٩٧٩ . ويبدأ ترير مقالته بتصحيح

ممولات شانه عن الرواية التاريخية . ويحضر
تحتفظه باثنين مهمين في الموضوع هما : فليشان
ونوكاش . فقد كتب الأول كتاباً بعنوان : الرواية
التاريخية من والنسكوت إلى فيرجيا . وفي
١٩٧١ . كما كتب نوكاش الرواية التاريخية التي
ترجمت إلى الإنجليزية في عام ١٩٦٢ وإلى العربية عام
١٩٧٨ (وقد قام بترجمتها صالح جواد الكاظم .
وسمى : دار الطليعة في بيروت) .

والمشكلة في كتاب فليشمان - كما يقول تورير - هي أن الناقد لا يوضح مفهوم الرواية التاريخية ، ويكتفي بالقول بأنها معروفة ولا داعي لتعريفها . وهكذا تبقى الأمور مبهمّة في كتابه . هذا بالإضافة إلى أن تعريف الناقد فليشمان بين الرواية والتاريخ مبني على أن غايتها واحدة واساليبها مختلفة . وهو يتوصل إلى هذا التمييز من خلال عملية انتقائية ، مستخدماً مفاهيم وتعاريفات لمؤرخين مختلفين . ويقول تورير - صاحب المقادير - إنه كان يمكن التوصل من خلال عملية انتقائية مبنية إلى العكس ، وهو أن للتاريخ وللرواية غايات مختلفة وأصوباً واحداً .

وامتدادها لذلك يرى فهو أن تعريف الرواية التاريخية معضلة وليس بالبساطة المزعومة . ويرى أن التعريف لا يمكن أن يتوصل إليه من خلال علامات الشكلية للنوع . التاريخ والرواية : فهو يرى أن الاختلاف بينهما لا يرجع إلى الشكل . وأن خصوصية الرواية التاريخية تقع في الموضوع نفسه . كما أن هناك ثلاثة أنواع متباينة من الروايات التاريخية . لا يبنى خلط بين . هناك الرواية التي تلتحق بالماضي وتصوره . والرواية التي تفتح الماضي وتؤريه . والرواية التي تبحث وتجده . أما دواعي كتابة الرواية التاريخية فهي مختلفة . ولا يمكن حصرها في دافع محض . وهذا ينطبق أيضا على دواعي قراءة الرواية التاريخية . كما يقول لورر .

إن تصنيف رواية ما على أنها تاريخية يعني - كما يقول ثورم - أننا نعرض لنص النص ووالى وتاريخي .
 نى إن مفهوم النوع مرتبط بمصيرى الروائية والتاريخية . وهكذا يميز القارئ بين الرواية التاريخية وغيرها من الروايات . كما أنه يميز بين الرواية التاريخية والتاريخ النصي . وهذا التمييز الثنائي يجب أن يأخذ في الاعتبار الأنواع الثلاثة للروايات التاريخية السابقة الذكر . ولا يتعامل معها على أنها صنف واحد كما فعل فليشمان حينما حد الرواية تاريخية عندما تكون أحداثها في الماضي ، وعندما تختوى حل وفاق تاريخية ويكون أحد أبطالها شخصية تاريخية . فلو طُفقت هذه الشروط لوجدنا روايات تاريخية معروفة مثل Middlemarch (1819 - 1840) لخروج إليوت وكذلك Abulom, Abulom ثورم فركم (1897 - 1962) فنضطر إلى الشرط الأخير . وهو وجود شخصية تاريخية في الرواية . ويرى ثورم صحوة

مواجه كل هذه الشروط في كل الروايات التاريخية .
إلا أن بعضها قد يوجد في فرع من أنواع الرواية
التاريخية . ويصنف فنون الرواية الشخصية تاريخية إما
حصل في الرواية التي يسميها بالرواية التاريخية -
الوثائقية . وهذا يؤكد المؤلف الروائي علاقة رويته
بالتاريخ المسجل . وهناك فرع آخر من الرواية
التاريخية التي يسميها بالرواية التاريخية - المقتضية .
ويسوق مثالا لها رواية لكاتب أمريكي هو روبرت
لورن *All the King's Men* . وهي لا تتحدث عن
شخصيات أو أحداث حقيقية . ولكنها تتحدث عن
التاريخ الوثائقي . لأن بعض الشخصيات الروائية
ليست إلا قناعا لشخصيات تاريخية معروفة . والمفهمة
للهمزة في هذا النوع من الروايات التاريخية هي ربط
الرواية بالتاريخ المسجل . ويمكن القول إن العلاقة
هي علاقة تورية . وهذه الرواية التاريخية - المقتضية
تحتل مكانا وسطا بين التاريخ الوثائقي والتاريخ
المفهم . ويمكن تصور قراءات مختلفة لهذه الرواية .
فقد يقرأها قارئ قراة الهجورية . ويربطها ربطا
وثيقا بالماضي التاريخي . وقد يقرأها آخر كرواية تصف
أحداثا وهمية من أجل ما الروع الثالث هو الرواية
التاريخية - المفهم . وهي تكون كل الشخصيات
والأحداث قائمة على خيال المؤلف . ويصعب تمييز
هذا النوع عن بقية الروايات والروايات الوثائقية كلها
تبدو وكأنها روايات تاريخية . لأنها تلمح إلى
إعطاء شعور كقارئ بأنها قد حدثت حقا . وقد قال
الناقد جورج لوكاش إن الرواية التاريخية لا تختلف عن
غيرها من الروايات . فالفكرة الروائية وتصوير
الشخصيات واحد . ولكن فنون يقول إن هذا قد
يصح على الجنس الأدبي . ولكنه لا يصح على النوع
الأدبي . في فن الرواية بوصفها جسا أدبيا تحمل
على السبيل العامة . سواء كانت تاريخية أو لا
تاريخية . إلا أن النوع المصغر من هذا الجنس المسمى
بالرواية التاريخية له خصوصيته التي لا تنطلق من
التكوين والنسق العنصري بل من علاقة المؤلف الروائي
بروايته . وقد يمكن التعميم فيقال إن مصطلح الرواية
التاريخية - المفهم يصبح كلما ابتعدت خلفية الرواية في
الزمن . هذا من ناحية . ومن ناحية ثانية هناك فرق
آخر . هي الرواية الوثائقية يتصرف الروائي فيها كأنه
مؤرخ . إلا أن كيفية معرفته للعصبة غير واضحة . على
عكس الرواية التاريخية - المفهم . فيها تساؤل وتأمل
في كيفية معرفة التاريخ . ويصنف فنون هذا النوع
النوعي للرواية التاريخية لا يمتد إلى كل الروايات تنتمي
إلى صف أو آخر . بل تتداخل هذه الأنواع . على
الرداء . وهناك فرق أسلوبية بين هذه الأنواع .
فالرواية التاريخية - الوثائقية تتداخل مع التاريخ
الوثائقي . أما النوعان الآخران الرواية التاريخية -
المفهم والرواية التاريخية - المفهم . فلا سبيل إلى
اعتبارها تاريخيا قصصيا مسرودا . فالتطبيق والتفسير
مختلفان مختلفان اختلافا عن التاريخ الوثائقي . ويرى

أكثر التباد - ومهم للشبان ولوكاش أن من حق
الروائي الذي يكتب رواية تأريخية - وثائقه أن
سحرف عن الوثائق التاريخية مع محافظته على الحس
التأخي وبصحة ولكن هناك فئة أخرى من التباد
رى أن على الروائي أن يلتزم بالوثائق التاريخية وعدم
يقرر أن يكتب ربه تاريخية - وثائقه ولاشك في
وجود ثوتر في المصطلح نفسه رواه ابن حبه -
الوثائقية - فالهذين بنوع من التوفيق أن يلتزم
بالحفاظ - وإلا فلماذا طلق على روايته اسم
التأخيه - الوثائقية لكي لا الق في يتوقع من الروائي
أن يتجمل ما يبدو له - وإلا فلماذا طلق على عمله
مصطلح التأريخية ١٧

أما لأوسطو فكان يرى أن يختار موضوعاً فاعى
لا يقلل من ديه العمل ، فبمجرد دخول الحدث
التاريخى فى إطار العمل الأدبى ينحصر العنصر
التاريخى إلى عصر أدبى وبناء على ما يقوله أوسطو
تقع مسؤولية الرواى التاريخى - الوثائق نحو أدبية العمل
وليس وثائقية ولكن لو راجعنا الواقع لأدبى وروى
الفضل الأدى - كما يقول ترمز - لوجدنا أن الفارئ
لا ينتظر من المؤلف أن يعرف وقائع التاريخ لمعرومه ،
غلو كتب ورواى - على سبيل المثال - عن الملكة
إيزابيث الأولى وأدهى أنها خضعت أطفالاً شرعياً
لرخص الفارئ هذا الكلام ، أما إذا وفق الرواى حسناً
وقال شيئاً لا ينافى الواقع التاريخى بالنسبة للفارئ
ومعلوماته التاريخية فسيكون مقبولاً ، فالقارئ برخص
خريف التاريخ ولا برخص نزويقه

إن الروائي الذي يكتب رواية تاريخية - وثائقية يخلق توقعات تاريخية ، ولكن هذا الروائي مواضعه يختلف عن مواضع المؤرخ ، فيمكنه - مثلاً - سرد التفرعات التاريخية بما يجتره ، وهو شيء غير مسموح به للمؤرخ الأصيل . كما أن المؤرخ عند عرضه رؤيته لابد أن يدافع عن تفسيره ويهاجم تفسيرات الآخرين والرؤى السابقة ، أما الروائي فلا يفعل ذلك ، فهو يعرض رؤيته بلا حاجة إلى إدانة أو دفاع ، ويصيف لرواياته التعبير بين الأدب والتاريخ لا يركز على أساس الفرق بين العام والخاص كما كان أرسطو ، بل على توقعات القارئ ومواضع الكتابة التي تختلف باختلاف الرواية ، ويمكن تصنيف هذه المواضع كما يلي :

١ - الرواية التاريخية - تعتمد تعتمد على
مواصفات الرواية الواقعية ، وهي تعتمد على كل ما
يناقص الواقع ، ويجب انصاف الراوى وكأنه المؤرخ في
الرواية ، متحدثاً عن واقع خارج النص ولكن مع
هذا تحافظ الرواية التاريخية - الملتزمة على استقلالها
الفدلى

٣ - الرواية التاريخية - المقصود بنسبه الرواية التاريخية - المقصود بتصنيفها للصحة الروائية الواقعية - وهي تتبع نفس الموضوعات والنصوص التي

كما تحدثت عنها في قراءة الرواية التاريخية - المفقة . مع فاروق مهم - هو أن القارئ ينتظر من الرواية أن يفتح ويقتنع الوقائع التاريخية في هذه الرواية الحديثة مردوجان - وفيها تصبح القراءة مردوجة بالضرورة ويمكننا القول إن في هذا النوع من الرواية التاريخية - المفقة يفسر القارئ الأحداث تاريخياً بشكل استمراري - مسحور ما قد مره في رواية - ومقابلاً بين الأحداث التاريخية الخارجية عن النص الروائي . وهذا تبين هذه الرواية التاريخية لمحاولة على استقلالها الذاتي

٣ - الرواية التاريخية - الوثائقية لمحاولة على استقلالها الذاتي - وهي خضع لخصوعها تماماً للحقائق التاريخية - ذلك لأن الرواية حققت أكثر من التاريخ في انصر - وهو غير مضطر لأن يتصرف بدوره في اختراع التفاصيل .

وفي كل هذه الأنواع من الروايات التاريخية يتجنب الروائيون الإشارة إلى أنفسهم لكما تبدو الرواية ذات وزن تاريخي . ومع هذا فهناك أدباء طليحيون مثل جون بولث - حكموا هذا التضييق وضيقوا الأدب التاريخي الساخر الذي يسخر من الموضوعات النوعية لهذه الأشكال الأدبية - التاريخية

ويجتم نور مقاله مضيماً إليه ثلاث صيغ من الوعي التاريخي المنحدرة من هيجل وهي

- ١ - الوعي الأصلي . original
- ٢ - الوعي التأمل . reflective
- ٣ - الوعي الفلسفي . philosophical

ويرى نور أن هذه الصيغ تطبق على الروايات

التاريخية كما تنطبق على المؤرخين . من الروائيين من يكتب من خلال الوعي الأصلي - وهم ينتمون باستعادة الماضي كما كان - ثم مهم من يكتب من خلال الوعي التأمل - وهم ينتمون بربط الماضي بالحاضر - وأخيراً فإن مهم من يكتب من خلال الوعي الفلسفي - وأهمهم يصيب على كيفية كتابة التاريخ - وهذه الصيغ الثلاث من الوعي لا تتوری مع الأنواع الأدبية السابقة الذكر بل تتخللها

• • •

وهكذا يرى من خلال تقديم المقابيل السابقين من وكيف وماذا تتلاحم الرواية بالتاريخ - وكيف يتصنف التاريخ بالقصة - ويفرض السؤال المطرح منه دائماً وأبداً : هل تنطبق كل هذه التصنيفات والتصنيفات على مجاربات الأدبية وأشكالها التاريخية ؟

جيمس جويس في الذكرى المائتة لمولده

الدوريات الإنجليزية

تحتفل الدوريات الأدبية والفنية هذا العام ، بالذكرى المائتة لميلاد جيمس جويس ، الكاتب الروائي الأيرلندي ، الذي تحولت رواياته الأربع إلى «حجر أساس» فريد لكل نزعات التجديد الأدبي في القرن العشرين ، لا في مجال الإبداع فحسب ، بل في المجالات المختلفة للدراسات الفنية .

وستكون ذروة هذا الاحتفال حفلة البحث الأدبي والفنّي الكبير ، التي ستعقد في العاصمة الأيرلندية (دبلن) يوم ١٩ يولية القادم ، تحت إشراف قسم النقد في كلية الدراسات الإنسانية بالجامعة الأيرلندية .

الموسيقى من تشكل ولحمكم ذاتي ، فإن جويس - على ذلك الأساس - يعد أباً لنا جميعاً ، نستطيع أن نمرسه على الصعيد البشري ، مكشّمين مبادئ التطور السيمفوني مشقة في مكر في أصول من «بوليسيز» ، مثل فصل «ميرميه» أو فصل «ثيران الشمس» ، ولكنها متجسدة على المستوى والفري في سجع العبارة واختيار المفردات أو غنما ..

ولكن النقد الحديث ، الذي كان قد اعتدى على لرشته إليه أعمال جويس نفسه من أسس نظرية ، جباله وفكرية ، في كتابات برجسون وكارل يونج وليلى بريال ، وشارواوس وغيرهم ، حاد فأقام بناء نقدياً ، نظرياً وتحليلياً متكاملًا ، مستمداً من أعمال جويس نفسها ، أو على الأقل التي فتح لها الكاتب الأيرلندي طريق التجديد والغذاء إلى أفاق جديدة لم

لأعمال جويس الكاملة ويشارك في حفلة البحث الكاتب الروائي الأيرلندي المعاصر ، «أنثوني بيرجيس» Anthony Burgess ، الذي وضع أشهر «معرض» لرواية «دقيقة فينيجان» ، واشترك مع إلان في وضع القاموس التحليلي لكافة الأسطورية ، والتاريخية للرواية

وقال بيرجيس في مقدمته مختصر «دقيقة فينيجان» : Finnegans Wake .. «والنسبة لكتاب آتيرين ، غير أكاديميين مثل ، يعد جويس هو الكاتب الروائي لروايتين» ، حل الرغم من أنه لا يمكن أن توصف «بوليسيز» ودقيقة فينيجان» بأنها روايتان . ذلك أنه إذا كان هنن القصص هو في تحويل أسطيس الحياة ومشاعرها إلى بيان يتسع بعض ما يتميز به التولّف

ولاختصار هذا اليوم مغزى خاص ، لأنه اليوم الذي «جده» جويس «الأحداث» رواية الكبيرة الأولى «بوليسيز» Ulysses ، التي كانت أول الأعمال الكبرى لجويس ، التي غير بها مسار مفهوم الإبداع الأدبي وحسن النقد الحديث . ويتصدر البحث الأستاذ ريتشارد إلان Richard Ellman صاحب أكبر ترجمة نقدية حياة جويس ونكوبته الفكرية والنفسية ، وهي الترجمة التي صدرت لها في شهر فبراير الماضي - شهر مولد جويس - طبعة جديدة من دار الأوديسية ، زودها إلان ، ومجموعة صغيرة من تلامذته ، بثلاثة «مناصب» أو فواريس تحليلية خاصة ، لروايتين «بوليسيز» ، ودقيقة فينيجان Finnegans Wake ، لتحليل مادة «روايتين» ، اللغوية والأسطورية البنيكلوجية والتاريخية . كما أصدرت نفس الدار طبعة جديدة

تكن مكتشفة من قبل . من وأحاسيس الحياة ومشاعره .

وقد تحولت دراسة أعمال جيمس جويس الروائية بوجه خاص - إذ إنه كتب مسرحية واحدة هي (المغنون Exiles) ومجموعة واحدة من الشعر (المسالك) كل واحدة بسبب (Poems Penny Each) وحدة مقالات نقدية جمعت بعد وفاته في مجلد واحد ، تحولت تلك الدراسة إلى ما يشبه فرعا متكاملًا مستقلًا من الدراسات النقدية ، وبخاصة في الولايات المتحدة ثم بريطانيا . وقد نال بعض الصور على أحبه هذه الدراسات ، المقال الذي كتبه ألفريد بيرجنس في ذكرى جويس للمحقق الأدبي لصحيفة «الأوفور» البريطانية في أول فبراير الماضي ، تحت عنوان : «جيمس جويس : يحصل الحياة بعد مائة عام» .

• • •

«ولد جيمس جويس يوم ٢ فبراير ، عام ١٨٨٢ ، وهو يوم عيد لنداس الشيوخ ، أو عيد التطهير . وولد إيجور سترافسكي في نفس السنة ، يوم ١٧ برية ، وهو اليوم التالي لعيد الزهور . ولكن الأيرلندي ، والروسي معا ، أصبحا باريسيين . وفي عام ١٩١٣ ، أدى التصيد السيمفوني «مهرجان الربيع» لسترافسكي إلى قيام شعب عتيق في أوربا باريس . وفي عام ١٩٢٢ ، ألفت رواية جويس «بوليسيز» - التي لم يكن عليها ممكنا إلا في باريس - إلى قيام شعب عتيق شمل العالم بأسره . فقد كان الرجلان اللذان لم يلتقيا أبدا ، والذي الثورة التي شبت في عالم الفن . وبعد مائة عام من مولديهما ، ما يزال هناك من ينوبون إنهم لا يستطيعون فهم مثل تلك الأشياء الحديثة » مشيرين بذلك إلى ما قد يكون قد صوره ، أو سمعوا به ، أو رأوه لواحد من الرجلين أو لكليهما معا . ولكن جويس وسترافسكي معا لم يعودا حديثي : إنهما غنانا كلاسيكيان بقدر ما يتبع به جوتة ودينوف من كلاسيكية . ومع هذا فإن تأثيرهما هو ما يشر مصدرنا للفتاك

وأترك الآن الاحتمال سترافسكي للموسيقين . ولكنني في إسراء المذكرى للثورة ليلاد جويس ، لن يكون على ذلك أكتب عنه يوصي قارئا ، أو زميلا له في الكتابة ، أفضل - إلى حد ما - في ظله ، بل يوصي شخصا تيين ، معها كان ما يزال حيا ، أن يته وبين جويس نوعا من القرابة في التكوين والمزاج

إنني أيربندى مثله ، ومنه أيضا كاتوليكي . وعلى الرغم من أنني ولدت وبنأت في إنجلترا - بمدينة مشستر - فإن «ديلين» التي حنفتها جويس وكتبها ، كانت بالنسبة إلينا هي «العاصمة» ، ولم تكن لندن كذلك

وقد كان جويس كليل البصر ، متطورا بموجه الموسيقى ، وهكذا كتبت أنا ، وما أزال . ولقد بدأت أعتقد إيمانًا وثقا في السادسة عشرة . وحينذاك حدثت أن قرأت لأول مرة ، رواية جويس الأولى : «صورة الفنان في شبابه» A Portrait of the Artist as a Young Man وقد أنصافني للرحلة الثالثة - فيها - من الجسم ، حتى لقد ودعتي إلى عالم للزمنين .. ومع هذا لم أستطع أن أقوم بهيب الأتباء التي كانت تهيئني عن الإيمان .. ولم أكن أعود إلا إلى «الصورة» . مرارا لكني أضر على للمير الجليل والإلهي ، لم يرق ذلك الإيمان .

ومن الطبيعي ، أنك طبقا لا قال جويس ، لا يسمح لك بأن تغفل عن الكنيسة إلا إذا عثرت على بديل روسي لها . وقد كان الفن وحده ، هو ما قدم ذلك البديل ، في الفن ، الذي كان صباه الأدب عند جويس ، يمكنك أن تجد الكونه والنعمة المباركة بل الشهاد . وهكذا ، إذ كنت عاجزا عن أن أكون كاتوليكا جديرا ، كسبح على أن أكون قانا من نوح ما . فكانت عند الجانب الإنجليزي من تشقني . لكني أعلم أن ألفريد سطر ما في الفن من لعلية . فالفن بالنسبة للبروتستانتي الإنجليزي لا يزيد غالبا عن كونه هواية ، فالإنجليزي لا يني كتابا مثلا يني حبرا ، وإنما يتركه يتراكم كوابل من القش أما ثورة جويس وثورته فكانتا شيئا جديدا ، وكان يتصلبه لرحيل للفن بشكل ما - في عيون الأجلو سكسون - عملا باريسيا ، غير نظيف ...

وحينا أصدر جويس رواية «بوليسيز» Ulysses ، منعت على الفور وحظرت في كل مكان ، باستثناء باريس . فقد أكتفت هذه الرواية ، بالنسبة للبروجوازية ، المتبادل بين الفن والقفار . ولم يكن هناك عاشر بريطاني أو أمريكي حل استعداد للخطوة بدخول السجن إذا «جميع» كلمات النص الحرم ، فكان لابد من تقديمها فاشتر في ديجون لا يعرف الإنجليزية ، لكني بطبعها .

أنتد جويس يوما واحدا من أيام دبلج - ١٦ يوية ١٩٠٤ - وراح يسجل ، تسجيلا كليا لا ريب عليه ، أفكار ثلاثة أشخاص ، ومشاعره ، وأفصلهم ، لا يبتلون أهل دبلج تقيلا كاملا حقيقيا .

ليو بوليفوم ، مصمم الإعلانات اليهودي الهري الأصل ، يتناول طعام إفطاره ثم يدخل للرحاس ، ويسرح بسبب جرعة لئالة للسهلة التي كان قد تناولها فخلطته من «إيساك» الأيام السابقة وعلى الشاطئ ، في وقت لاحق من اليوم ، يستمه جنسيا منظر خاة يطير لمواء ديل «جوليتا» ، ويبدأ تطلق الأكواب النارية في سوق ميوس هيرب أصواتا

لطيفة وفرقات بسيطة ، يحدد هو نفسه حي الاستثناء . وقرب نهاية الكتاب ، نحض زوجته ، موللي بلوم ...

إن جويس يكتب صورة الحياة كما رآها في أمانه . ولم يحده هذا ضما ، ذلك أن التزمين من كل نوع واتجاه ، لم يرق لهم ما وضعوه بالقلطة وقلة اللزق ، كما أنهم لم يسطروا أيضا بتمجيد جويس ، ذلك العجيد الكوميدي - للمحس للفتات الدنيا من الطيقة المتوسطة . لقد عد الشيوخيون رواية «بوليسيز» كتابا رجيا ، فأعز ذلك جويس وأصابه بالكتابة ، وقال : «ليس هناك عطف في أي من كتبي تزيد تيت على حالة من الجنيات» . لكن الانتم بالرجية ، وجه أيضا إلى تحيدة بلوت ، الأرض الطراب ، التي ظهرت في نفس العام الذي صدرت فيه «بوليسيز» . وقد كان للاثام بالرجية ، علاقة أكبر باستعراض للمعرفة الواسعة التي لا تسلم لعائلتها بسهولة للذكاء وحده ، أكثر مما كان لذلك الانتمام من علاقة بوضع الرواية ومادتها .

ولكن للمعرفة الواسعة بسهل الحصول عليها ، فهي مطاحة في المكتبات العامة ولا تكلف شيئا ، ومع ذلك ، فإدام للمال والطبقة المتوسطة لا يحتاجون إليها بشكل خاص ، فقد ظهر إليها برصها شيئا لا لزوم له ، فرض على الرواية قسرا ، فالرواية (هكذا قالوا) ينبغي أن تكون «قراءة مرحة» . وببست «بوليسيز» لقراءة مرحة . إن جويس يتعرض أفان مرحة من الخيل باللغة الإنجليزية . إنه يفصل - مثلا يفصل صانع الخبز بين عطار اللبن وماله ، بين ما في مكونات اللغة الأصلية من عناصر لائبة وعناصر نيولوية . وهو يحاكي - ساعرا شغوقا - كل كاتب من كتابها منذ «فينريال بيد» حتى «هومانس كالولاي» . وهو يحيل أحد فصول روايته إلى مرجع في حلم البلاغة . وهو يكتب فصلا آخر بحيث يصبح كما لو كان مقصورة موسيقية ، صوتية ، صارمة الالتزام بالأصول المرحية للكتابة . ولا يستخدم في الفصل الأخير أية علامات زخيم . فإذا لم يتعرض واحدة من تلك الخيل للعبة ، فإنه يقدم مساحات ممتدة من التصوير «الحلم» والأحاسيس على حالها البكر ، في شكل للولوج الفاضل ، الذي يمثل لديه أسلوبا لها عرف باسم «نبار الوحي» .

في البداية ، آثار جويس غضب الناس ، لأنه كان يفتح أسلوبه النثرى في طريق السرد القصصى لكني يتعرض هذا السرد ويقطعه . أما الآن ، فإننا أكثر ميلا لأن نستمتع بالطريقة التي مجدها - من خلال الأسطورة والرمز - الناس الماديون فرغمهم إلى مستوى الأبطال للحميين ، حتى ولو أدى هذا التجديد إلى دفع أولئك الماديين من الناس فوق منصة مسرح للكوميديا الموسيقية والاستعراضات الضاحكة ، وجعلهم يصرفون بشكل يبعث على

لنصكه بهم إن يوليوس هو مير الخفيق ، بواجه الصحرة الخائلة التي يقدسه بها صلاتي دو عين واحدة بأكل البشر . أما « بلوم » ، وهو يوليوس الحديد ، بواجه هجوم متعصب إيرلندي مكران لا يستطيع أن يصبر ما أمامه في خط مستقيم فيعجز عن إصاها بلوم بصندوق صغير من الصبح . إن بلوم ، الذي تراه يوديا مسكبا ، عرضا للخرقة كديوث غير هادئ ، يصح في النهاية ملكا في إيذاكا (كيوليسر الحظي للمحس) الذي يقع في القتل رقم ١٧ في شارع بيكلير .

لقد ظهر العالم طروس إسرائه ونجازاته في « يوليوس » ، ولكنه لم يصبح بعد مستعدا لأن يفكره جنون رواية « بلفة فييجان » . ومع ذلك لم الصعب أن نتخيل أي كاتب آخر كان يستطيع أن يكتبها بعد تخطئه القصص في داخل العقل الإنساني في حالة البفظة . إن رواية « يوليوس » تلمس - أحيانا - أطراف النوم ، ولكنها لا تدخل أبدا بملكة النوم الحقيقية . أما « بلفة فييجان » ، فإنها بوضوح ، استمراسل ونجسد للعقل النائم

لقد أمضى جويس سبعة عشر عاما في كتابتها ، موزعا بين العمليات الجراحية في عييه وبين رعاية ابنته « نوسيا » ، التي كان عقلها يمار بانتظام ، دون أن يلقى الكثير من التشجيع ، حتى من جانيه « إزرا باوند » ، أمير كل الكتاب الطليعين وكانت زوجته - نورا - ترى أن عليه أن يترك كتابا لطيفا ، يستطيع الناس أن يفهموه . ولكن كان لابد لـ « بلفة فييجان » أن تكتب ، وكان جويس ، هو الرجل الوحيد ، المخلص أو المهنون بما يكفي لأن يكتبها .

إننا نحدثنا عن صاحب فندق صغير ، يعيش في بلدة « ثايبورد » المرافقة لمدينة دبلن . ويبدو أن اسمه « بورتر Porter » ، وهي كلمة تعني « الباب أو السهل » ، ولكن اسمه في الحلم يصبح « هفري تشيسبدين إيرويكسر Humphrey Chimpden Earwicker » . هاري إيرلندا ، الثوردي اليهودي ، وبعض اسمه الأول كلمة « Hump » ، التي تعني القنب أو الحدة على الظهر ، مشيرة إلى حبله إنم لشدته المرم لا به ، وهو يأنف في حديثه في أثناء الحلم الذي يمر فيه من إثمه ، فيتحول إلى صورة كلية عامة للإنسان الحائطي . أما زوجته ، « آنا » ، تصبح في الحلم « آنا ليفيا فورايل Anna Livia Plurabelle » ، فتحمل الاسم الذي يحملها الأم الرموم الجميلة ، الحية ، التي تجمع الحس في بطها . وهي أيضا التي الأسرلدي الذي يروي دبلن « آنا ليفيا Anna Liffy » ، ثم تند لكي تصبح كل أنهار العالم . وكل الأنهار تنبئ المدن ، وبناء المدن هو وظيفة الرجل ، لذلك يصبح إيرويكسر هو نفسه فييجان ، البناء العظيم ، ويصبح هو المدينة التي يبنيها ، وكل المدن الأخرى ، في حين تصبح « آنا ليفيا »

بلورابل « نو » أ . ل . ب . « ويرا أيضا للجبل » سره الأرض ، لأنها أيضا « الأرض الأم » . وإيها إيرويل ، صورة جنينة منها وتكرار لها . وإيرويل أيضا ، موضوع لشدته نيبا ، الذكر الأبدى ودرر تذكره في الكون كله .

وتجول ولدنا التوأم ، كيمير وجيري ، في الحلم أيضا . الأول يصبح « شيم » ، أو كاييل أو بقوب أو نابليون ، أو يروتوس ، أو القليس جيمس حامي أيرلندا ، الفكر المخطط للطب بأحلامه وطموحه ، نصف نيبه ونصف قرجل ونصف الذكورة ، والثاني يصبح شون ، أو هايل ، أو ويلجتون أو كاسيوس ، الفصل للفن العاشق المشوق الضحية نصف نيبه الآخر ، الذي لا نسل له . ولكنها سوبا ، ومن خلال غريف اسمي يروتوس وكاسيوس إلى Burrus ، Casca يصبحان زيدا وجبسا حقيقين ، أو تحولان metamorphoses لشئ واحد .

الشخصيات تتحول هوبيا ، والمكان يمتد ليشمل كل الأرضي ، الزمان هو التاريخ كله ، رغم أنه يقال لنا إن « الحلم » يقع في العام ١٩٠٢ ، الذي لا يدل على تاريخ حقيق ، ولكن الرقم نفسه دلالة عامة . لأنه يتكون من رقم ١٩٠٢ ورم ٣٢٠ الرقم ١١٠ ، يترك على حاله ، لأنها حينها تعد ١١ على أصابع اليدين ، بدأ بداية جديدة من الإصح الأول ، والرقم ٣٢ ، يشير إلى حقيقة أن الأجسام تسقط بفعل الجاذبية الأرضية بسرعة متزايدة بمعدل ٣٢ قدما في الثانية . رقم السنة كلها يشير إلى صلبة السقوط والبحث اللاهائية أما القصة الكاملة في الرواية ، فغائرية ولا تنتهي أبدا ، وقد يقال إنها تستحضر التاريخ الحسي والروحي البشرية - من وجهة نظر حرية - باستخدام قصص التوراة ، وترجم حياة أبرز الرجال والنساء في الحضارات الغربية ، اليونانية ، والرومانية ، وفي إيطاليا عصر النهضة ، وإنجلترا عصر حودة الملكية ، وفرنسا الثورية ، وإيرلندا - بالطبع - الكاثوليكية . إن هذا المزج الأسطوري الحسي التاريخي ، يصاحبه ، على بران الفكر المستخلص من فلسفة التاريخ (فيكون أساسا) ، وعلم النفس التحليلي (برونج نولان فرويد) ، والفلسفة العقلية (كانط) وفلسفة التأملية (شوبنهاور) ، والتأمل التاريخي (الحسي racial) والسياسي (شبنجر) .. إلخ .. ولكن الرؤية الشاملة ، أو الحلم الذي استرجت فيه كل هذه العناصر وانضمت ، واللغة المتكررة لصياغة هذا الحلم وقته ، كانت من صبح جويس وحده

ومن الصعب جدا أن نتخيل أن دبلن لن تحصل بذكرى ميلاد جويس إلا مرة واحدة ، ومن الصعب أن نتخيل ألا تحصل دبلن بذكرته في أي يوم من أي سنة ، لأن جويس خلق دبلن نفسها ، مثلما خلق

« إيرويكسر - فييجان » . لقد حولنا إلى مكان أسطوري ، مثلما حول هافلي الجسيم والمظهر (الأحمر) والفردوس مجتمعي ، ولكنه في نفس الوقت ، أكد « ماديبا » وجينيا ، ومنح شوارعها وجانها وكتائبها طابع الحقيقة الواقعية المتصلة الاتساع ..

تبدأ « يوليوس » في « بيا ماريتلو » التي ما تزال قائمة الآن . ويمكننا أن نراجع « لوديسية » بلوم في شوارع دبلن على خريطة للمدينة ، وأن نحدد نوقيت تحركاته بساعة ضبط . بل إن « بلفة فييجان » تجري كلها في أماكن محددة من دبلن ، رغم أن المكان كله في الرواية ، لا حدود له .

ولا يقابل صلاية المكان عند جويس سوى صلاية الشخصية . إن نيويولفولوم شخصية ثلاثية الأبعاد لدرجة يستحيل معها أن نقيم معاملة معها كانت قوة التحليل النفسية التي يستخدمها لخلقها . وتزداد أسودت لغات إيرويكسر بوضوح على طول مشاهدات حلمه اللاهائية ..

ذلك أننا نكتشف عند جيمس جويس ، اهتماما بتجسيد الحقيقة الإنسانية ، يزيد كثيرا على ما قد نلمسه من غربة لغوية تشارك - في النهاية - في كشف تلك الحقيقة ، فلفه جويس تلي غراسيا دائما على مراجعها الثابتة ، ولكنها تحلق نفسها في الوقت ذاته ، استقلالاً « ميودي » melodic ، يذكرنا بأن جويس كان صاحب صوت « تينور Tenor » ، كان يستطيع به ، لو أنه تمكن بالغناء الأوبرالي ، أن يخلق مؤثرين نوبراليين كثيرين .

أما الرجل نفسه ، الواضح الأعاني ، لتدلع بالشرب ، والنق ، الصامت في مكر ، الهب للصحة ، والمخلص لعائلته ، والمفطر إلى ما يمكن وصفه بحسن النوق ، والنحيل الطويل ، الرشيقي الحركة ، نصف الأحمى . والذي مات قبل الأوان في النافذة والخسيف ، فإنه يواصل الحياة في حكايات الكتيرين عنه وكتاباتهم عن أهله . أما جوهر شخصيته - الغربة الشادة رغم تقليديتها - لقد احتواه هو تماما في أعمائه هناك نجد انشغالاته الحقيقية - لاستقرار الاجتماع الذي يجد أفضل تعبير عنه في الأسرة المتتمة إلى الفئة الدنيا من الطبقة المتوسطة . ثم اللغة ، بوصفها أسمى إنجاز حقيقه الإنسان .. كانوا يريدونه ، في طفولته ، أن يصبح كاهنا يسوعيا ، ولكنه أقام نفسه كنيسته الخاصة به : لاهوت شارع بيكلير . كتبه ذات طبيعة اعترافية ، لا تترك أي خطيئة ، ولكنها لا تقتل أية أصداد كان هذه الطقسي ، الشبه بتناول القربان ، هو تحويل لطير العادي إلى جبال ، هو ما عرفه قوامس الأكفائي بأنه « صبح وصبغ » ...

إنه يذكرنا بأن الحياة كرميب آليمة مقدسة ، وأن الأدب فكاهة ساعرة وعمل جاد .



الدوريات الفرنسية



□ حامد طاهر

حوار مع جارسيا ماركيز

التبعية . وأعتقد أن أحسن روايات السابقة كانت هي «لاخطاب للكولوميل» وليست «عائلة سته» من المجموعة . وقد قلت هذا الرأي كثيراً جداً . أما الآن فأعتقد أن أحسن رواياتك هي هذه «تاريخ موت معلى»

من - هل تعتقد أن النقد سيتركك عن ذلك ؟
ماركيز - بالنسبة للنقد لا أعرف ، أما القراء ، يسود أدب شت

من - كيف ردت رواية «تاريخ موت معلى» ؟
ماركيز - إن هذه الرواية ترجع إلى ثلاثين سنة ماضية وكانت نقطة البداية واقعية حادثة نقل إلى إحدى قرى كولومبيا . كنت قريب جداً من شخصيات القصة في الحقيقة حتى أردت حين أن أكتب بعض القصص لكنني لم أكن قد بشرت بعد أولى رواياتي . وقد قدوت في الحال أن قد وقع تحت يدي مادة هائلة للغاية ، لكن أهي طغت إلى ألا أكتب هذه الرواية مادام بعض أبطالها على قيد الحياة . واستشهدت لي بأسمائهم . وقد عدت عن المشروع ، وصفت حينئذ أن القصة قد سب ، لكنني استعرت في التصور ، وحدثت بعدها أمور . وبو أنني كنت قد كتبت ساعياً لانتقدت الرواية كثير من العناصر الأساسية ، في حين - بصورة أفضل - على فهم القصة

من - متى قررت أن تكتبها ؟
ماركيز - منذ خمس سنوات ، عقب الالتهاب من رواية «عريف البطريق» ، عند تولي أبطال الرواية ، الذين استشهدت لهم بأسمائهم . وقد طغت من ذلك لأنها اعتصمت حينئذ في سرف أكتب

القصة الرحلة والظروف لا يولدوا السلاجمة .

وجعلنا الشيطان

جائزة الجبل

قصة كركي

لا خطاب للكولوميل

تاريخ موت معلى - وهي الرواية التي قال بها ماركيز

إنها أفضل رواياتي ، لأنها هي التي استطعت أن أسيطر عليها أكثر من أية رواية أخرى . وعندما سأله الصحفي الذي أجرى معه حواراً شاقاً حول هذا الموضوع .

فليس من المبالغة - بعد نجاح رواية «عائلة سته» من المجموعة - أن نصريح بأن هذه الرواية التي تظهر

الآن هي أفضل رواياتك ؟

أجاب ماركيز كالآلا :

من - إننا نعتقد دائماً أن أحسن كتاب هو آخر ما كتبته ، لكنني أعتقد أن هذه الرواية «تاريخ موت معلى» هي أحسن مؤلفاتي ، بمعنى أنني جمعت في أن أضع فيها ما تروته على وجه الدقة . إن الروايات ، وهي تتخذ طريقها ، تريد أن تفلت من أيدي الكاتب ، لكن الشخصيات ما لبثت أن تشكل بنفسها حياتها الخاصة ، وينتهي بنا الأمر إلى صنع ما يبدو لها حسناً . وبالنسبة لي ، لم تكن لي سيطرة شبه مطلقة على أي رواية مثلاً حدث لي في هذه الرواية . ويحصل أن يكون ذلك راجعاً إلى موضوعها وحجمها ، فالقصة صارم للغاية ، وهو مبعي خرياً على غرار الرواية البوليسية . فما بالنسبة إلى الحجم فهذه الرواية قصيرة جداً وأنا رفض كل الرضا عن

كان ظهور الرواية السادسة

Chronique d'une mort annoncée تاريخ موت

معلى - إن لم يكن قريباً - في مجال النشر العالمي ، فقد طبع معاً في بلد الكاتب نفسه أكثر من مليون نسخة ، وفي كل من الأرجنتين وألمانيا مليون نسخة أخرى ، أي أن ما طبع معاً - في وقت واحد - جاود للميرين . وهذا حدث لا مثيل له في تاريخ النشر الأدبي حتى عصرنا الحاضر . كذلك لأنه لم يفس على صدور الرواية باللغة الأسبانية التي يكتب بها ماركيز أكثر من سبعة أشهر حتى كانت قد ترجمت إلى اثنين وثلاثين لغة في العالم .

وقد خصصت «المجلة الأدبية

Magazine Littéraire

الفرنسية في عددها رقم 178 (نوفمبر 1981) مقالاً كاملاً عن ماركيز بهذه القضية ، تناول مختلف الجوانب في أعمال الكاتب ، مع الاهتمام على وجه الخصوص بموضوعي «الموت والعنف» اللذين يسيطران على إنتاجه ، كما نشر فيه بعض كتاباته الصحفية والنقدية الأخرى ، بالإضافة إلى أكثر من «مقالة» أجراها معه بعض الصحفيين

ومن أهم ما يحتوي عليه الملف يليوجرافيا بأعمال الكاتب ، التي نقلت إلى اللغة الفرنسية . وسوف تكتب - ها - بترجمة عناوينها -

- عائلة سته من المجموعة

- عريف البطريق

«ريورتايج» عن الحادثة. ولهم الآن هو أن ترى أن الرواية التي نتجت عن هذا الواقع، لاهلاقة لها به. من - هل هناك بعض التكتيك الصحفي في هذه الرواية؟

ملوكيز - لقد استعملت تكتيك الريورتايج، لكن في الرواية، لا يلقى من القصة نفسها، أو عن الشخصيات، سوى نقطة البداية. البناء، إلى الشخصيات لا يحمل أبعادها الحقيقية، والوصف لا يتطابق مع المكان. لقد تحول كل شيء بطريقة شاعرية. الوجدون الذين ظنوا كما هم، هم أفراد أسرى، بعد أن صحروا لي بأن أصل ذلك بالنسبة إليهم.

من الطبيعي أنه سوف يمكن التعرف على شخصيات حقيقية من الرواية، لكن ما يهم - يجب، في رأيي، أن يهتم القارئ - إما هو المقارنة بين الواقع والفصل الأدبي.

س - ألا تسمح الرواية هكذا بتطبيق لعبة التوازن (من ينطق عليه هذا؟)

ملوكيز - لقد حدث هذا خطأ، فقد ظهرت الرواية يوم الاثنين الماضي، ونشرت مجلة من بوجوتا ريورتايج حول المكان الذي وقعت فيه أحداثها، مع صور فوتوغرافية، قبل إنها لأبطالها.

ومن الناحية الصحفية، قامت الجريدة في رأيي بعمل ممتاز، لكن الزائع هو أن القصة التي رواها الشهود مختلفة كل الاختلاف عن رواية. وكلمة دكل الاختلاف، ليست هي الكلمة المضادة على وجه الدقة لما أريد. إن نقطة البداية واحدة، لكن

التطور مختلف. إنني أزعج أن قصة كتابي أحسن، فهي أكثر ترويضاً، وأصلب بناء.

س - في لقاء سابق معك، قلت إن المعنى هو الموضوع الرئيسي لهذه الرواية؟

ملوكيز - لا أتذكر أنني قلت هذا، لكنني أعتقد أن المعنى ظاهر في كل رواياتي. إن المعنى - في أمريكا اللاتينية، وبخصوصاً في كولومبيا - بعد ظاهرة ملازمة لتاريخها كله، وهو وثن، أناثا من آسيا. المعنى هو «المقاومة» التي تولد تاريخنا!

س - توقفت عن النشر لأسباب سياسية، ثم عدت تنشر لأسباب ذاتية، فما الدور الذي يجب أن يقوم به كاتب أمريكا اللاتينية؟

ملوكيز - قول واجب لوردي للكاتب هو أن يكتب جيداً، أن يسج أدبا يسهم في البحث عن هويته. إن ما يحدث في أمريكا اللاتينية دليل للغاية، ونحن - الكاتب - لا يمكننا أن نضع بالكلمة، لأننا بعد أنفسنا نتحول لحوالا بالغ السرعة إلى الصراع. نحن دون أن نريد، بل لأن ألسنا جاء في بيانه بطرق باهتة ويسألنا معروفاً!

س - كيف تغير مجاز رواية، ذات طابع أمريكي عمل جيداً، في غارنت أنثري؟

ملوكيز - يعود إلى أنني لم أتعلم في هذا المصير للواقع. وأنا أفسر الواقع الأمريكي - اللاتيني بكتيبي من الإعلام الذي يفسر الظروب في أي مكان. وقد تسلمت رسالة من امرأة قروية نائية، قرأت كتبي المترجمة، وقلوب فيها إن القصة التي أرويها هي قصة قريبنا. وهذه هي المشاركة التي لأنفسها.

س - مواقفك الثورية لم تمنحك من إقامة علاقات مع البرجوازية العالمية في بلادك؟

ملوكيز - إن في أصدقاء من كل الطبقات الاجتماعية، وهذا هو السبب في أنني معرض للهجوم، لأنني اليسار محسوب، بل من الأقلية الحاكمة كذلك. وأعتقد أن هذه العلاقات لا يمكن أن تستمر بلا نهاية، كما تنتهي الظروف بالانقطاع، لكن هذه اللحظة، وفي كولومبيا، لم تأت بعد... في شيل، حدث هذا في المرحلة الأخيرة من حكومة الليندي. وبابلونودو، الذي كان يمشي كثيراً في إقامة المصداقات، حيث كان ذلك ممكناً، قد ندم على ذلك. ولذا أتذكر أنه عندما كان في باريس، حرص عليه تقرير عن الحالة الداخلية في شيل، استطاع أن يتبرع منه هذا التعليق: «أية عسارة! لم يعد يمكن تناول الطعام مع هؤلاء الرجعيين» مع أنهم كانوا مهديين جداً...!

س - صورتك في حياتك الشخصية تتعارض غالباً مع مواقفك الإيديولوجية؟

ملوكيز - إننا نحاول أن نقوم بالثورة لكي يعيش كل الناس حياة أفضل. ولأسباب شخصية، وهرت الآن كل مزاج البرجوازية عندما تكون الطبقة الحاكمة، وأعتقد أنه ليس لدينا الحق في هذه المزاج، فقد اغتصبنا، ومن حق الجميع، ليس هناك أدنى سبب لكي أتنازل عن هذه المزاج، إنني أحب اللحم الجيد، والخمر الجيدة، وأحب السر بصورة مرحة. ومن أجل هذا كله، يجب أن تكون الثورة، لكي يعيش الناس كلهم كما يحلو لهم.

حوار مع ميشيل تورنييه

ما الأدب؟ وما علاقته بالفلسفة؟ وما أهمية الكتاب؟ وكيف يشارك القارئ في صناعته؟ هذه هي الأسئلة التي تعود فندخل الجدل الطائفي في فرنسا حالياً. وما نحن أولاء، ملئنا بثلاثة كتب، نصور تقريباً في وقت واحد، وتطور حول تلك الموضوعات، لكنها تتناولها بالطبع من وجهة نظر حديثة. وإننا ليس المقصود هنا تحديد مفهوم الأدب عموماً، بل تقديم وجهة نظر القصر الذي نعيش فيه في هذا المفهوم.

س - ما الأدب؟

تورنييه - إن هذا يذكرنا مباشرة بشارتر لكن إذا كان سارتر، منذ أربعين سنة، قد طرح السؤال، وأجابته الإجابة التي يعرفها جميعاً (الأدب التروم)، فإن هذا السؤال يعود ليخرج نفسه من جديد، متطلباً إجابات مختلفة كل الاختلافات. فثلاً يقول سارتر إن الناثر يستخدم كلمات، وهذا يتخصص نظرية في اللغة يحترط إلى درجة عالية من الصعاب. أما الآن فلا أحد من الكتاب يوافق على ذلك.

لقد نشر جولييان جوميل كتابه *en lisant, en écrivant* ثلثاً وكاتباً، كما نشر *La Vérité Littéraire* الحقيقة الأدبية، ونشر ميشيل تورنييه *Le Vol du Vampire* طيران اللعنة.

وي حوار أجبرناه عليه *Magazine Littéraire* القومية، مع ميشيل تورنييه دار الحديث حول عدد من المسائل الأدبية المهمة، وفي مقدمتها هذا السؤال:



توربيه - الكلمات تابعة ، بدرجات مختلفه ، للأجناس الأدبية التي تستخدم فيها ، فالقصيدة الرياضية تمثل أقصى درجة من استبعاد الكلمة ، والتحكم فيها ، ثم - في تفرج نادر - تأتي العلوم ، وعلوم الحياة ، ثم التاريخ ، ثم القوسم الروائية ، ثم الروية ، وأخيرا تتناقص درجة استبعاد الكلمة إلى أدنى حد في الشعر .

في القصة ، لا توجد الكلمة من ادخابه العملية ، وهي لا تخرج عن أنها مجرد أداة طيعة ، مثل القلمار في اليد . أما في القصة ، فالكلمة تمثل دائرة

ومن ناحية أخرى فإن هذا التفرج يؤكد عملية الترجمة ، فبالنسبة إلى الصيغة الرياضية ، ثلاثي مشكلات الترجمة هائي ، في حين تصمم هذه المشكلات في الشعر إلى حد استعالة القصاء عليها والدليل على ذلك أنه من الممكن كتابة قصيدتين ، في لغتين مختلفتين ، حول موضوع واحد ، لكنا لا يمكن أن نترجم بدقة قصيدة واحدة !

في الشعر ، نجد بالتأكيد كل الدرجات - فالترغد يكون ، أولا يكون ، شعريا ، والكلمات قد تكون ، أولا تكون ، نرجة ، ثقيلة ، جهرية . أما بالنسبة إلى سادتر ، فقد قلت عنه في كتابي إنه لا يصح شيئا على مستوى اللغة ، يقع باستمارة التار الروائي الذي قدّمه له كل من رولا ، وموبسان ، وفلوبير ، وبزولك . هذا في حين نجد أمثال بروسست و سيلييه بجزعاه حذيفة على مستوى اللغة .

من أهدا السبب كتبت تقول إن بروسست و سيلييه أعظم روايي القرن العشرين ؟ توربيه - في الواقع ، لا مجال للشك في ذلك . إنها أعظم من سادتر

من : يبدو لي أنك تسي جبهة Genes توربيه - هذا حق ، إن جبهة من جيل سادتر ، وهو حالة مواربة ، وعلاقاته بغيره لم تكن بسيطة .

من : لكن ألا يبدو غريبا أن نلاحظ أن سادتر عندما دافع عن اللغة ، قد اهتم بكتاب غابت عنهم هاليا تلك النظرية ، مثل مالارميه ، وجبهة ، وفلوبير ؟

توربيه - لأن هؤلاء الكتاب يثيرون له مشكلات في الوقت الذي أمكن فيه الاعتقاد بأن سادتر سوف يزداد اهتمامه بزولا فإنه لم يكتب عنه حرفا واحدا !

من : نستطيع عن كتابك عنوان Le Vol du Vampire : طيران الدابة ، فلماذا ؟

توربيه - إنه عنوان المقال الأول في الكتاب وهو عبارة عن تأملات حول القراءة . وفي رأيي أن بشر كتاب يعني إطلاق الدابة في القصاء . والكعب عبارة عن طيور ، ضامرة ، غارقة بجائعة ، سيم على

وجهاها في الزحام ، باحة بكل لغة عن كائن من لحم ودم ، لكي نخط عليه ، ونضع من حرارته وحياته ، وهذا هو القارئ ! وما دام الكتاب غير مقروء ، فإنه يعد غير موجود ، فهو موجود - على تقدير - نصف وجود ، فهو موجود بالقوة ، شأنه شأن طين موسى لم يتراب ..

من : ومثل لوحة لم ينظر إليها أحد ؟ توربيه - لا ، فاللوحة التي لم ينظر إليها أحد ، يمكن مع ذلك أن تقع عليها عين طائر ، أو طائر حلق . أما المكتب الذي لم يقرأ ، فإنه يظل كتابا لم يقرأ . إن الأمر هنا يتعلق بشيء غريب

كذلك فإن العمل يولد عندما يقرأ الكتاب وليس هذا العمل إلا خليطا ميبا من كتاب مكتوب ، أي من إرادة المؤلف ، ومن تحقيقات القارئ ، واستلهاماته ، ومذاقاته ، ومن كل أساس حفل وشعوري لدى القارئ . وهناك دائما لكل كتاب مؤلفان . هذا الذي يكتبه ، وذلك الذي يقرؤه !

وهكذا يمكننا إقامة تدرج في القرون ، لأنني أعتقد أن مثل هذا التصريح مائل فيا . وأنا أطلق صفة المتظمة على الفن الذي يتطلب من القارئ جوابا لها من الإبداع . وأنها قد ظل في السبيا ، الذي يصبر القارئ في نطاق شبح من السلية اللطيفة ، وضعه في الظلام ، ويومه كترابا متعطشا لكي يلقه صورا ، ولقد كتب في كتابي أي نصيب من الإبداع - أنهبه هنا هر بلا

لقد أفرغني دائما سلبية الشهاد في السبيا . وأرى فيها أشبع دمر في مشهد « البرقانة الليكابيكية » الشهير . حيث لا يظل مشهود في قبض يوم بالقوة ، وجالس في مقعد ، وهو مضطر إلى أن يشاهد الفيلم ، مع مقطع (مقاط) طوي لكي يمتص بهبه مفتوحين ، ومغرضة تقوم بانتظام بترتيب قربة عنه ، وذلك لأنها - نتيجة لعدم إغاض الحنون - نجح بدون تعريض !

وفي المقابل لذلك هناك قارئ القصيدة . وهنا أتفق مع بول فاليري الذي قال : إن الإلهام ليس هو الحالة التي يكون فيها الشاعر الذي يكتب (تصوراً رومانياً) ، لكنها الحالة التي يأمل الشاعر أن يصح فيها قارئه . وسيتم يكون المفهوم هو ذلك الإنسان الذي سوف يقرأ القصيدة ، لأنه في الحقيقة يحتاج إلى إلهام ، حتى تصبح القصيدة كما هي عليه في الواقع .

وقد يشع نصيب الإبداع لدى القارئ ، حتى لجاور أحيانا إبداع المؤلف نفسه .

وهناك مثال طبعني بقدمة لك بيرييس Bérénice في بيت الشعري للشهير : هي الشرق الصحراوي ، ما أشد سأمي ! . فبالنسبة إلى معاصري راسي ، لم يكن لهذا البيت نفسى والصلى اللذان له الآن لدينا . وهي بالنسبة إلى

راسي نفسه ، فإننا لا نعرف كثيرا ماذا يعني الشرق لديه . لكننا نعرف ماذا يعنيه بالنسبة إلينا نحن ، وكيف أنه قد وصل إلينا عن طريق الرومانتيكية كذلك « الصحراء » بالنسبة إلى راسي ومعاصريه ، ربما كانت هي وادي شيريز Chevreuse وليس هذا أدنى صلة بالصحراء Sabara التي توجد في الشمال الأفريقي ، والتي تصورها الآن . أما « السأم » ، فلا شك في أنه يعني لدى راسي الخزن المعب ، ولم يكن بالتأكيد هو تلك الكتابة ، ولا ذلك النوع من الفراغ الذي لوسي به الصحراء . والنتيجة أنه لا يوجد في ذهن راسي بالتحديد شيء مما يعنيه لدينا بيت بيرييس في الشرق الصحراوي ، ما أشد سأمي !

من : لكن بيت الشعري ؟

توربيه - البيت الشعري ، نحن الذين نصنعه

من : طبعنا الآن إلى كاتب ، نشر به في كتابك ، دون أن نكون قد عصمت له فصلا مع

هو كوككو Cactean

توربيه - إنني بعيد عن كوككو لعدة أسباب : فهو قبل كل شيء شاعر ، ولست أنا كذلك . وجابه الباري ، الذي يجمله في قلب المعاصرة دائما ، يرمق كثيرا . وأخيرا فإن تصويره لجنس غريب على كل القارة . لكني ، مع ذلك ، لا أحفظ لكاتب آخر من الاستلهامات مثلا أحفظ لكوككو .

حدث لي عدة مرات ، في أثناء التمرات التي أنفعتها في المدارس ، أن نهجت عن السؤال الطيفي ، الذي يطرحه التلاميذ : « ماذا يوجد من الحقيقة في كتاباتك ؟ » - باستعارة عبارة كوككو التي يقول فيها . « أنا كلمة ، لقول دائما الحقيقة » . وهذه في رأيي - عبارة يمكن أن تغضي حياة مكر بكاملها في نفسها ، وهي - في نفس الوقت - أفضل إجابة عن سؤال التلاميذ !

لكن ما يدعني حقا هو القربة الشديدة بين كوككو . وأوسكار وايلد . نفس العنبة تقريبا ، وربما كانت أكثر دقة لدى كوككو . عندما يكون أوسكار وايلد . « اسدروا من الجربة » لأنها تؤدي بسهولة إلى السرقة ، وبين السرقة والنفاق لا توجد إلا خطوة واحدة ! ! ، أو يطرح نظرياته حول الطبيعة التي تخاكي القس - فإنه يكون قريبا جدا من كوككو ، لكنه لا يبيع بعض القسم التي توصل إليها هذا الأخير ، الذي مثل حيا يمكن أن يصله من منزله ، بداشت فيه النار ، فكانت إجابته - « النار ! ! »

من : يبدو أن هناك قطبين يتجادلان تفكيرك . حرص البحر المتوسط ، وألمانيا

توربيه - ليس حرص البحر المتوسط كله ، بل الصحراء ، والشمال الأفريقي فقط . إنني لا أكتب كثيرا لمنطقة البحر المتوسط . وعندى أن البحر هو الخط ، وصفة خاصة ، أقصى حالات الخزر . في



كتاب اليازك Les Météores كتبته صفحة من خزر ، حاولت فيها أن أقرب كثيرا من لغة الشعر . بأن أوصي الكلمات وربا ، وكناصها ، وتركيبتها . وقد علمت - وأنا صغر - بذلك - أن هذه الصفحة قد استخدمها مدرسو اللغة في درس الإملاء للتلاميذ في المدارس . لقد سررت جدا كثيرا ، وذكرني ، في صغري ، الوقت ، كما قاله والده ملوئيل هانيول . M. Pagnol . وكان مفرحا في ملوئية ابتدائية . أناقول لفرانس أي كاتب عظم ! إن كل صفحة كما كتبه تصلح بلاء .

البحر ، هو الخزر ، الامتداد العظيم للرمل . اعتدل ، والأشجار التي يقدمها على الشاطئ ، والصخور الباشقة من الماء ، والاصكسات ، والطين ، البحر الأبيض المتوسط طيس إلا بركة صغيرة هرد لا سمحها !
يكن صرير ناصح .

من ومع ذلك ، «صخر» هي عكس البحر

توربيه - لكنها بها الطروب . إن لدى مشروح رويته هي حامل مهاجر ، يرسل من واحة في الحروب ، وليس من وهران ولا من الجزائر

ومن ناحية أخرى ، فإن الصحراء ليست إلا صحراء من جانب اليونوجيا الفرنسية الأصيلة . وأكاد أقول إن الجزائر بين والجزائريين لا يعرفون ما الصحراء ، بل إنها بالنسبة إليهم ليست سوى العدم ، والفراغ . لكنها بالنسبة إلى الفرنسيين مثل كل الكتاب الذين تحدثوا عنها ، وجرت أحداث رواياتهم وأعمالهم الفنية إلى العمق ، وأنا أيضا أعمل في هوى صحرائي !

من - - -

توربيه - يحتوي كتاب «طيران الحمامة» في أكثر من ديج - إن لم يكن في نفسه ، علىصوص تتعلق بألمانيا . ألمانيا هي ثقافي ، وخاصة الجانب الفلسفي منها قبل الجانب الأدبي . لقد كانت الفلسفة هي دليل إلى ألمانيا . ثم وصلت بعد ذلك متأخرا إلى الأدب الألماني . حيث قرأت نوباليس . وكلايست . وتوماس مان . يعني فلسفة

وقد عملت في كتابي ، أستاذي في مرحلة الترميم الثانوي . موريس دي جانتيلك ، الذي درس في الفلسفة ، وكذلك الأدب . وهو الذي علمني أن عين الفيلسوف التي تقرأ الأدب هي من ظرات أستاذة الأدب الذي لا يعرفون الفلسفة . لذلك عندما انتقلت في العام التالي إلى جامعة السوربون ، لم أكمل كثيرا أن أناج محاضراتهم المرحجة

من - قد يكون السبب في هذا أنه في كل مكان ، كما في فرنسا ، ينشئ المشتغلون بالأدب من التمرض كثيرا للأفكار ؟

توربيه - لكني سأعطيك مثالا لفكرتي في هذا الصدد . يطرح درس في الأدب من الفريد دي موشيه واستشهد الأستاذ بآياله :

Dans Venise la rouge
Sous un bateau qui bouge

في فينيس ، قارب الاحمر
يحتوي قارب يحرك

م راج الأستاذ يستعرض معظم قصائد الشاعر ، محاولا البحث عن قافية تنهي بـ ouge - . وكنت ساعيا في القامة عشرة من عصرى . ولم أصدق أفعى .

لكن إلى جانب ذلك ، كانت هناك محاضرات حول كوككبلرد ، وكالكا ، وسلفر .. سلفر الذي يعد أروع مثال لفيلسوف الذي كتب الأدب . وقد كان هذا - كما نرى - شيئا مختلفا عن القافية ouge - !!

أخبرني في كتابي «طيران الحمامة» أن شعر الفارسي يعني الفيلسوف تلك . هناك مثلا فصل عن كاتظ . Katt . وإذا سئلت عن أفضل قصود الكتاب لقلت إنه هو هذا الفصل . ومع أنه من الفلسفة ، فإنه يستطيع أن يعلم أولئك الذين يقرءون الأدب ويحبونه . ألا بعد الفيلسوف الرباعي للجميل Beau وللرائع Sublime ضروريا لفهم الأدب ؟ تلك أدوات أساسية لا غنى عنها . وعندما يقول كاتظ

«إنني أطلق قرائح على ماهر» بصورة مطلقة ، كبير ، تلك حقيقة جهرية ، لأنها دائما متناقضة ، حيث نرى كير بعد أمرايسيا ، لأن الشيء الكبير بصورة مطلقة متناقض في الأشكال والصور . فالعاصفة والقة ، والصحراء راتحة ، والسماء المرحجة بالنجوم راتحة . وكل هذه الأشياء كبيرة

ومرة أخرى ، لست هنا بعبد من القافية التي مني بـ ouge - !!

من - القافية هي أن جزءا من النقد الأدبي مزال غير مهم إلا بالقافية ouge -

توربيه - بكل أسف ومع ذلك ، ربما استخلص هؤلاء النقاد شيئا من تلك القافية . أما عندما لا يستخلصون شيئا ، فسيكون امرهم مدعاة للسخرية

من - مما يتعلق بالمنايا . لقد لم يصل موتج من انصوص حول الأدب الألماني كلايست وانتصاره مع هيريت . وي لا يوجد معلومات مماثلة في أي نص آخر حول كلايست .

توربيه - أليس هذا طيب ؟ لا يوجد سطر واحد من حنتي . ولم أجد الرعية في كتابة مثل هذا السطر إلى أن تلك حبلين باللغة الألمانية بتصميم إنتاج كلايست ووثائق حوله . وقد انصرفت . وركبت ، وترجمت عددا من قصورها كذلك فقد ذهبت إلى ألمانيا ، لزيارة قبر كلايست

كان كلبت متحررا كبيرا . وقد قيل إنه كان عاجزا من الناحية الحسية . وقد يكون هذا محتملا . لكنه لا يهم كثيرا . المؤكد أنه يوصل إلى فكرة أن الطريق الوحيد لممارسة الجنس مع امرأة هو أن يقتل حبه معها . وأن يرتد معها في عش واحد . وهذا هو معنى الانحراف !!

من - إذا سألناك - بعد أن عرفنا ما هو الأدب بأنه التزام - كيف تعرفه أنت ، لماذا نقول ؟ ألا يكون هذا نوعا من النقاش حول ماهر أساسي ، وما هو عربي ؟

توربيه - ربما . لكن في نصوري أن الأدب «دوس في إجابة لطيفة» . تصور معي إنسانا مطلقا يرور مسبقا وهو يحمل معه كل الذكريات الأدبية التي تستدعيها وتثيرها في نفسه تلك المدينة - لا يكون هذا شيئا مختلفا كل الاختلاف عن إنسان آخر يروها دون أن يكون معه شيء من ذلك !!

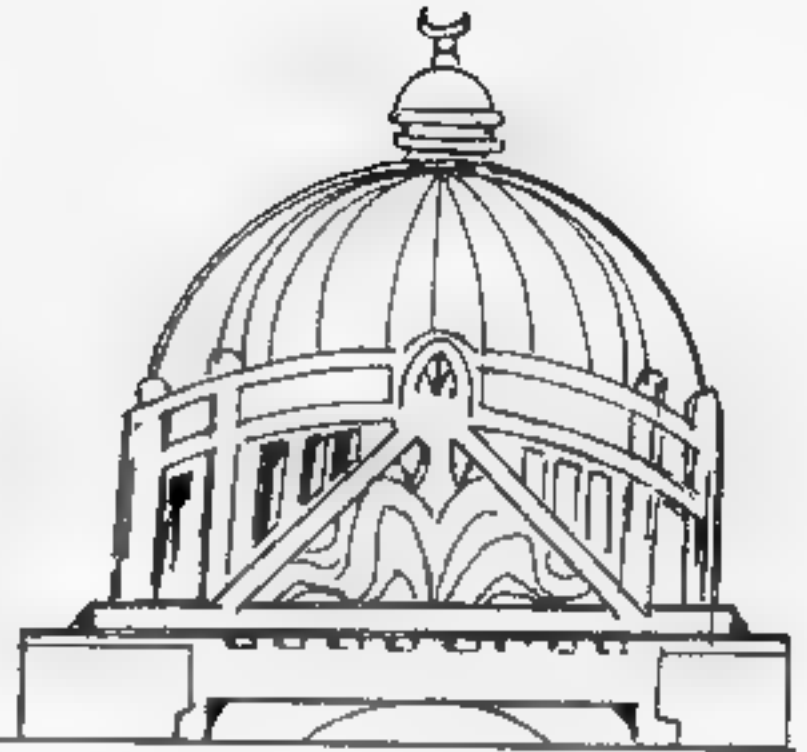
كذلك فإن عملية التقاطع بين كاتري تراه في الحياة اليومية ، وشخصية روائية مماثلة - يمكن أن تساعدك كثيرا على فهم ذلك الكاتري

إن الأدب يبيد تشكيل الحياة اليومية . وهذا هو تعريف الحكمة والحكمة صرب من المعرفة يتصلل في حياة كل يوم ، وكل الناس ، وكل الأماكن

ولست أفهم مطلقا أن إنسانا عاش حياته على نحو مركز - طريق تأمله الداخلي في الأدب ، وفي الروائع الفنية - لا يمتلك حياة جميلة !

وأخيرا فإن القراءة تسور ماهر يومي le quotidien

الرسائل الجامعية



أثر التحولات الاجتماعية في الرواية الحديثة في سوريا

ويشتمل على هزيمة يوليو ١٩٦٧، وهي فترة شهدت الوحدة مع مصر، وما انشأها من إنجازات وقرارات اجتماعية، فودت إلى انحصار سيطرة فئات، وظهور فئات اجتماعية جديدة، أما التحول الثالث في هزيمة ١٩٦٧، التي بعدها الباحث انتكاسة طرقة التحولات الاجتماعية، وفي ضوء تطور شكل المجتمع في هذه المراحل الثلاث يتصور الباحث تطور الشكل الروائي في سورية، وإن كان المجتمع السوري بها يرى لم يشهد تحولات اجتماعية جذرية، وذلك إذا سلمنا معه بأن التحولات الاجتماعية تفسر في العلاقات الاجتماعية، وأن هذه العلاقات تتغير بتغير علاقات الإنتاج، ذلك أن التحولات الاجتماعية في سوريا كانت تحس علاقات الإنتاج، ولكن بشكل لا يؤدي إلى تغييرها جذرياً.

وفي الفصل الثاني يفتد الباحث دراسة اجتماعية للأصول الطبقة التي انحصر بها الروائيون، وهو يرى أن هذه الأصول كان لها أكبر الأثر بها يكتبون، بل إنه يرى أن الفروق بين أجيال الروائيين إنما تكمن في الأصول الطبقة التي ينتمون إليها.

والفصلان الأول والثالث - بهذا الشكل - يدخلان محاراً ضمن أصول الدراسة، ويتجهان أنسوار الدراسة الأدبية اقتصادياً، مكملاً الفصلين القرب إلى البحث في تاريخ البرجوازية السورية والإقطاع، وصراعها معها، وسيطرة كل منها على الحكم، مع تأكيد أن الأدب انعكاس لذلك الصراع للمادى طبقاً لرؤية الباحث.

الرسالة تقدمها الباحث شكرى حمزة طاعص للتحولات الاجتماعية في الأدب، وموضوعها «أثر التحولات الاجتماعية في الرواية الحديثة في سوريا»، من آداب القاهرة، واشترفت عليها الأستاذة الدكتورة سهير الغملوي.

تتكون الرسالة من تسعة فصول، يبدأ الفصل الأول والثالث منها بمجهدا للدراسة، يتناول العلاقة بين الرواية والتحولات الاجتماعية التي مرت بها سوريا، وهي تحولات اجتماعية وسياسية وثقافية، يعتقد الباحث أن لها تأثيراً في المسار الروائي، وأنها تلقي الضوء على الظاهرة الروائية كذلك وقع الباحث عند أثر التحولات الاجتماعية في بوعية الكتاب والمشهد ووظيفة الرواية، موضحاً أن هناك ثلاثة أجيال من الروائيين يتأثرون اجتماعياً وثقافياً، كما بحث أثر التحولات الاجتماعية في ريادة الإنتاج الروائي واتساع حجمه، والتحول الاجتماعي الذي يتجسد فيه الباحث، هو ذلك التحول الذي يؤدي إلى إحداث صدع في البناء الاجتماعي، يسبب إلى تشكيل المجتمع في صورة جديدة، وهي تحولات تتغير بالسطحية في العالم العربي، أما العامل الاجتماعي فهو عامل سياسي واقتصادي وثقافي، وقد انتهى الباحث إلى تحديد ثلاثة تحولات اجتماعية مر بها المجتمع السوري، وولدت إلى تشكيله في صورة متغيرة - الأول منها من ١٩٣٧ إلى ١٩٥٧، وقد شهدت هذه المرحلة نشوء البرجوازية وهيمنة على الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية، والثاني يبدأ من ١٩٥٨

ما يعلقه بين الأدب والمجتمع؟ وما معنى عبارة التي تقول إن الأدب تعبير عن المجتمع؟ وهل الأدب في أي زمان ومكان مرآة صادقة لنقل آحوال المجتمع فلا حرجاً...؟ يقول أحد الكتاب، «إن هناك نهاداً في التأثير والتأثر بين الأدب والمجتمع في إنشائه الأدبي، لكن الكتاب لا يملك إلا أن يعبر عن تجربته وفهمه العام للحياة، فالأدب حين يتأثر بالمجتمع يتحدد لنفسه دائماً موقفاً فكرياً من المجتمع، ومن هنا فقط تأتي الفرصة لأن نقول إن الأدب يؤثر في المجتمع، إنه يعيش في المجتمع، ولكنه لا ينجس أديمه إلا في الحالة التي يستقل فيها دائماً عن هذا المجتمع، متخذة موقفاً فكرياً خاصاً».

والنصرون الاجتماعي للعمل الأدبي - بهذا المعنى - لا يستمد في الحقيقة من واقع الحياة في المجتمع، بل من موقف الأديب الفكري من الحياة في هذا المجتمع، فالعمل الأدبي هو النصرون الاجتماعي هو العمل الذي يصبغ إلى محسوسة القيم الخاصة قيمة جديدة قد ظلمها أو تعدل منها، وهنا يأتي الحديث عن أثر الأدب في المجتمع، فهو بما يقدم إليه من قيم جديدة يساعد على تغيير شكله....»

والرسالة موضوع العرض في هذا العدد تحاول دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع، لكن صاحبها ينظر إلى الأدب بوصفه أحد «إمكانيات» المجتمع، أو على حد تعبيره «أحد الآليات التي تتأثر بعلاقات الإنتاج في المجتمع وتؤثر بها».

وإذا كان البحث منذ البدايات قد ميّز تعريف ماركس للصور الخيالية في المجتمع، والرواية والأدب جزء منه، وهو دور يراه أصحاب المادية التاريخية ذا تأثير كبير في المجتمع بوصفه أحد الآليات «التقوية»، كما أنه يحتمل في تطوير الآلية «التحتية» أو تغييرها أو هدمها، فإن القارئ للرسالة يفسحاً بأن الباحث قد جعل الأدب بمرتبة محصلة للبناء الثقافي، لا يمكن أن يوجد إلا بوجوده، وهو التمييز الأصيل في حياة هذا النوع من النشاط البشري. فالأدب مثله في ذلك مثل غيره من الأنشطة التي تخضع دائماً لملاحظات الإنتاج المادية في المجتمع. ومن هذا المنطلق الماركسي يؤصل الباحث كل أصول الرسالة تقريباً. فقد خصص الفصل الثالث بأكمله لهذه الأصول التحتية وتفرعها وتاريخها، لا في الأدب فحسب، بل في المجتمع، وفي الأدب نفسه.

في هذا الفصل تناول الباحث الرؤية المادية. دارساً أثر التحول الاجتماعي في ظهور الرؤية المادية. ومظاهر انعكاس هذه الرؤية على الشكل الروائي في سوريا في الفترة ١٩٣٧ - ١٩٥٧، وفيما يتبع لمجمل الكتاب تعرب إلى الغرب لاعتبار نماذج سلوكية جديدة، وكيف أن تأثير الروائيين السوريين بالأدب الغربية كان نفسه الاختيار الاجتماعي. وهنا يلجأ الباحث مرة أخرى إلى المقولة الاجتماعية، فيرى أنه من المبدئي أن يختار الروائيون ما يتلاءم وتصوراتهم وأوضاعهم وروايتهم، أي إن القرينة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية هي التي أثرت في صفة الاختلاف، في نهاية الأمر، وهي التي ستؤثر في رؤى الكتاب واختيار الموضوعات. وفي الشكل الذي كذلك، فهو إذن يرى أن الرؤية المادية القائمة حل قطع العلاقة بالواقع الاجتماعي لتسم بمرح من الصراع الداخلي، أو هي صراع تجريدي بين الأفراد وقوى الطبيعة أو التعبد. ويتبع من ذلك أن المشكلات تصبح مجردة، لأنها غير محددة بزمان أو مكان، وتصبح الحلول وهمية.

وإذا كانت الحركة الروائية تسير خارج العلاقات الاجتماعية فإنها تفقد ديناميتها، ولا بد من أجل دفع مسارها واستمراريتها، من اللجوء إلى قوى خارجية. وبذلك يتدخل المصور والمصادفات في بناء الأحداث وفي سلوك الشخصيات ومصيرها كذلك، وتصبح الشخصيات معصولة عن إطارها الزماني والمكاني بسبب نصيب البيئة... وهنا نلاحظ أن البيئة لا تؤثر فقط في رؤية لاديب، بل يصل بها الأمر إلى حد التأثير في تشكيل العمل الفني نفسه، فالشخصيات - كي رأيت - تصبح بعيدة عن علاقات الإنتاج ومصيرها لا يحددها، وتصير أشبه بشيء محركة بدا الكاتب. وعندما يسمون على الرواية صوت واحد، ولهم واحدة، في الرد والحوار، مما صوت للولف ولغته، ونزداد الصلة بين الشخصية المركزية وشخصية الكاتب، لأن إعصال الواقع لا يلبس أمام هؤلاء

الروائيين مجالات سوى انعقاد تجاربهم الذاتية محورا لأعمالهم الروائية، ولذلك تقترب هذه الأشكال الروائية من السيرة الذاتية... ص ٤٧

هذه الأحكام المتعديّة وصل إليها الباحث حين تناول بالتحليل أعمال ثلاثة من الروائيين هم «شكيب الخليلي»، و«عبد القادر الأيوبي»، و«صبيح خليل». وقد حاول أن يبين التطور الذي أصاب الأشكال الروائية على أيديهم جعل التطور الاجتماعي في الشكل والتعبير. وهو يطبق رؤيته للأدب الجديد على هؤلاء الكتاب ورواياتهم، فيفر مثلاً عجز بطل قصة «قلوب» للأيوبي عن النقص في درسته، وانجذبه إلى العمل الملم، بعد أن ورث ثروة عنه الثوب، بأنه يمكن أن يكون امتداداً لموقف البرجوازية العربية من العلم، وهي التي عجزت عن إيجاد ثورة صناعية، وبالتالي هيئة علمية ومكرية بسبب ظروف نشأتها وصراعاتها... وإذا صح هذا فإن عبد القادر الأيوبي يبدو بمنزلة للشرائح البرجوازية المتحللة... ص ١١

وحيث يحرص الباحث لتوعية الرؤية المادية في هذه الأعمال فإن سجل أنها رؤية صباية مضطربة أدت إلى تولد حلول وهمية عاجزة للأعمال الثلاثة وتنعكس هذه الرؤية المعجزة على البناء الروائي فيبدو طبعاً يشكو من صدوع وفترات وانكسارات متتالية. فالكتاب باحث، والزمان يطر من أية وظيفة صبة. والسرور لم يفسد بوظيفته في تحقيق التوازن للبناء الروائي. أما المصور فهو قليل جداً، تستخدم فيه لغة واحدة هي لغة المرقف. وأما البناء اللغوي في روايات هذه الفترة فينبأ تطلب عليه البلاغة الشكلية.

والفصل الرابع من هذه الرسالة بعنوان «الرؤية الفردية الوجودية». وفي هذا الفصل يتبع تأثر الرواية السورية المباشر وغير المباشر بأفكار فلسفة تجريدية. وهو لا يزد إلا إطلاق مصطلح الرواية الفلسفية عليها، ولكنه يفضل مصطلح روايات الأفكار، وهي تنتم بشكل أو بآخر عرض مناقشات التي تتصل بمشكلات سياسية وفلسفية. كما يتم فيها إسقاط الأفكار الفلسفية عاجزة داخل الشكل الروائي. وهو يرى أن الروائي غالباً ما يفتن في صياغة تصورات وأفكاره صياغة فنية ناجحة، لأن الرواية للفننة من فكر متحرك قد لا تحرك أنطيس القراء، ولذا تصبح هذه التجارب الروائية عديمة القيمة في نظر الجمهور. وقد تأثرت معظم الروايات التي صدرت بين عامي ١٩٥٨، ١٩٦٦ بالفكر الوجودي بشكل أو بآخر. وتعد تجربة مطاع صفتي، في «جيل القفر»، و«الثرع» من أهم الأعمال الروائية من حيث محاولتها نقلة الفكر الوجودي، ومن حيث ريادةها وأثرها في روايات الأخرى.

وفي الرؤية القومية في الرواية السورية يخصص الباحث الفصل الخامس. ذلك أن التحول الاجتماعي فرض شروطه من خلال الحدث القومي

التاريخي (الوحدة مع مصر ومجزأها)، وهو حدث ترك بصماته على الأشكال الروائية، فأخذت تبين بحركة القومية العربية، وقدموا إلى التسلح بها في مواجهة الاستعمار وتحالف الإقطاع والبرجوازية الكبيرة. وقد قدم «أديب نحوي» قصة «دمي يعود للظروف» ليعالج بها قضية الفلاح والأرض في ضوء قرارات الإصلاح الزراعي التي تصورها القصة على أنها قصت على الإقطاع، وحدث أزمة الجماع، وعادت حقوق الملاحين. ثم تأتي رواية (جومي) لعمر الكاتب، وهي رواية ترمز طريق الوحدة العربية من خلال تنظيم وحلوى بفرده المثقون، وأخير تأتي رواية (العصاة) لـ «صديق إسماعيل» التي تصور ولادة فكرة القومية العربية من خلال التطور الطبيعي والمنطقي للفكر السياسي السوري منذ بداية القرن العشرين. وطبقاً لمسج الباحث فإنه يرى أن التكيف الذي طرأ لهذه القصص الثلاثة قد وظف بطريقة ناجحة أحياناً لخدمة القصة الاجتماعية. وأعطى أحياناً، وفي هذا التآرجح بين النجاح والإخفاق، كما يعود إلى طبيعة التحولات الاجتماعية ومازلفها من منجزات اجتماعية غير جذرية

والفصل السادس، يتحدث عن رؤية المخرجة في ١٩٦٧، تلك المخرجة التي انتمت في موضوعات الروايات العربية، سواء من عاش في أرض المعارك نفسها، أو الذين عاشوا على أطرافها. فقد تعددت العوالم الروائية تبعاً لتشتت الموضوع وعدد روايات وقد وفقت الرواية السورية عند تفسير أسباب المخرجة من الناحية العسكرية، وحاولت رسم طريق لتجاوزها بالانتماء للأرض، أو بالكفاح الشعبي المسلح، أو بالرجوع إلى الماضي لتفقد الأوضاع التي أدت إلى المخرجة

ويرى الباحث أن المخرجة كانت كاشفة حركية التحولات الاجتماعية لا تعرض بالضرورة انتكاسة في الشكل الروائي، وبذلك تبين بذلك - نظرياً - أن العلاقة بين الأشكال الأدبية والبناء الاجتماعي ليست آلية أو متواترة، فالمخرجة وانتماء المقاومة الفلسطينية أزا بشكل فعال في تسييس الأدب ودفعه إلى أمام

وفي الفصل السابع طرح الباحث ما أسماه برؤية الريف في القصة السورية. وهو يرى أن صورة الريف ارتبطت في الرواية السورية بطبيعة التحولات الاجتماعية التي عرخت قصة الريف في صورتها في روايات المرحلة الأولى صور الريف عن طريقه الرومانسيين ملاداً للشكوى، ورحلاً للفرس. وفي المرحلة الثانية في ضوء الإصلاح الزراعي، وفي أواخر ١٩٦٧ فقد صور في ضوء هزيمة يونيو، وفي أواخر أكتوبر، وحولج بشكل أصح وأكثر واقعية بما سبق

لما الرواية الاشتراكية عند كانت موضوع الفصل الثامن. وإذا كانت الروايات التي جسدت رؤية المخرجة قد التزمت بقليل أو كثير من الرؤية الاشتراكية،

كاتب من نوع خاص ، يهتم أدبه من خلال تراثه كله ، ومساهماته في الفكر عامة . إن طه حسين روائي بدون شك ... فمن فالفني يقول إن الرواية شكل له قواعد ، وقواعد الرواية تتميز بسريتها وكثيراً ما لا يصير طه حسين أن يكون روائياً من طراز غير مأثور . فهو عبقري متعدد الجوانب ، قد تركت لنا روائاً موعداً .

هذا المعنى يمكن النظر إلى هذه الرسالة التي دارت أساساً حول فن طه حسين القصصى . وتتكون الرسالة من بابين رئيسيين ، يستفهما تمهيد تناولت فيه الباشطة تطور فن الرواية في مصر : محاولة رسم المعالم الرئيسية لرواية المصرية قبل طه حسين . وتري الباشطة أن القصة المصرية تأرجحت بين التراث القديم ، والتأثر بالغرب . ثم تناولت إرغاصات القصة العربية الحديثة ، بادئة بتطويع الأبرار للطهطاوى ، وهلم الذين ، على مباركة ، و « حديث عيسى بن هشام » للمولى على وغير ذلك . ثم تناولت بعد ذلك القصة في أوائل العشرينيات ، حيث بشر جورجى . ويدان قصصه المستمدة من التاريخ الإسلامى . وتورخ الباشطة بين نمط هيكل لظهور قول بداية حلقية لرواية القصة في مصر . وقد لاحظت الباشطة أن القصة في هذه الفترة قد تأثرت بالظروف القصصية التي أعطت ثورة ١٩١٩ ، فقدت روح المقاومة ، وتسرب الإحباط واليأس إلى النفوس . أما لغة هذه القصص فقد غلب عليها الأسلوب الصحفي ، الذى نجل إلى السهولة ، وإيصال المعنى إلى القارئ بأسر الأدوات ، بالإضافة إلى استخدام اللغة العامية في الحوار .

أما في فترة ما بين الحربين ، فقد بدأ خيار الرئيسى للقصة يتجه أساساً إلى محاولة الارتباط بالواقع من ناحية ، والتأثر الحاد بالثقافة الغربية من ناحية أخرى .

ويرى الباشطة أن مسج طه حسين قد أثر في كتابات كثيرين من أفراد الجيل الناشئ في الأدب عامة ، والقصصى خاصة . فقد تمكن الدكتور طه حسين من تكوين أسلوب خاص به ، للرواية باللغة العربية وآدابها ، التي حصلها من خلال دراسته التقليدية في الأزهر ، ثم تمكن من الاطلاع على الآثار الغربية ، لاسيما اليونانية والفرنسية . وحين طرق باب القصة انمكتت آثار المرحطين السابقين ، مضاعفا إليها استجابة الكاتب للحواسل السياسية والاجتماعية والثقافية للماصرة ، مثلاً انمكتت فيها فكرة الكاتب عن لئل الأمل والفن والحرة الفكرية .

والتمهيد - كما نلاحظ - يميل إلى الاستيراد التاريخى ، ولا يقدم جديداً لا مفرده . أما الباب الأول من الرسالة فقد كان موضوعه مصادر الفن القصصى عند طه حسين ، وانتماءاته العامة . وهو مكون من فصلين : الأول عن دور المؤثرات الثقافية في فن طه حسين القصصى : كالتراث الإسلامى والبيئة العامة

وقد انتهت الفرنسية واليونانية . وقد قسمت الباشطة هذه المؤثرات إلى قسمين : الأول يتناول دور المؤثرات الثقافية في القصة لدى المؤلف ، والثاني دور هذه المؤثرات في مادة النص القصصى ذاتها للبعد . ويرى دور التراث الإسلامى في تكوين طه حسين ، تبدأ الباشطة بالمصادر الأصلية للثقافة العربية والإسلامية التي تلقاها الأديب ، بدءاً بالأنفحة لابي مالك . وغيرها من المتن ، إلى جانب شغفه بالاختلاط بالبيئات العلمية ما بين البيت والمكتب والمسجد ومحاسن الطماد ، ثم دولته في الأزهر . وحفظه للقرآن . ولتلاحظ في هذا الفصل أن الباشطة قد انضمت من كتاب الأهم لطله حسين مرجعاً أساسياً تصرف من خلاله على ملامح طفولة طه حسين وشبابه ، مع ما في ذلك من خلاص حول الأهم دأبا ، حل من من قبل الفن القصصى . ثم من سيرة ذاتية ، ومع ما يفرغ من ذلك من خلاص حول قصة الصديق الراحل والصديق المفقود .

ثم ترى الباشطة أن البيئة العامة فرت في فكر طه حسين . وهي تقصد بالبيئة العامة بيئة شخصية المبريدة ، التي أنجست له أن يقرأ وأن يكتب في آن واحد .

والفصل الثالث هو قضاة اليونانية القديمة والتقليدية . وقد أتاحت له هذه الثقافة الاطلاع على ~~تطور الرواية في اليونان والفرنسا~~ ودرجت أواخر الصداقة بينه وبين كبار كتاب فرنسا مثل فلاديمير جويد ، وبول فاليرى ، وسارتر . لكن طه حسين - كما تقول الباشطة - لم يسمح لهذه الثقافات الغربية أن تستوعبه وتغسله نهائياً عن تراثه العربى ، بل إنه استطاع أن يسيطر بطله القوي عليها ، وأن يحدد نما يراه ملائماً لها .

والباشطة في هذا الجزء من الرسالة تنبى آراء مجموعة من الكتاب ، عارضة آراءهم في فن طه حسين القصصى والمؤثرات فيه . ولكن هذه المجموعة من الآراء تنسب إلى مدارس نقدية مختلفة ، ومن هنا فقد جاءت أقوالهم وأحكامهم مختلفة ومتناقضة . وتسلت الباشطة نفسها خلف الآراء ، ولم تحاول استخلاص رأى خاص بها ، يمكن أن يعصمها من هذا الاضطراب والتناقض . ناهيك عن تناقض هذه المؤثرات في حد ذاتها ، التي لا يمكن لأديب واحد أن يكون قد تأثر بها جميعاً بالمعنى الحقيقى للتأثر فهو أن يحبه هو شخصياً الاضطراب ، وهو أمر لم يلمحظه أحد في فكر طه حسين . فطام طه حسين - كما تقول الباشطة - يتسبى إلى الواقع المصرى ، في حين يتسبى بناؤه القصصى إلى القصة الغربية . ولكنها تعود لتذكر بعد ذلك (ص ٣٦ ، ٤٠ من الرسالة) أن عالم بعض خصص طه حسين ، يشبه عالم بلزاك وفلوبير وزولا (« المظليون في الأرض » وشجرة اليوس ») ، وأن بعض شخصيات طه حسين المناسية يذكر بشخصيات كورنى ، وويليكت ، وهوراس . فما

مخصوص روياته الإسلامية هي تقول خلاص أحد الكتاب إن طه حسين يتفق مع « شافيرمان » صاحب عبقرية المسيح ، في المسج والغاية اللذين من أجلها كتب طه حسين « على هامش السيرة » و « الموعود الحق » . كما تذكر الباشطة أن استخدام طه حسين للموقف المبررة التي تقوم على الصراع بين العاطفة والواجب يشبه الموقف التقليدى في الأدب اليونانى . وبصفة خاصة في قصتي « دعاء المكروان » و « الحطب للضلع » . وترجع الباشطة - أيضاً - برأى بعض الكتاب - هذا التشابه بين بعض مواقف وشخصيات قصص طه حسين مع مثيلاتها من القصص الغربى إلى التأثير والتأثر . وهي تبالغ كثيراً حين تتحدث عن فكرة التأثير والتأثر هذه ، إلى حد أنها تتصور ، مثلاً أن الأشباح التي كانت تهاود « آمنة » بطللة « دعاء المكروان » هي نفسها الإبريات أو ربات الانتقام الإغريقيات ، أو أن موقف آمنة في نفس القصة هو موقف إليكرا المعروف ... الخ . وكان الأشباح التي تحمل دكناها في الجنائى الشعبي عند العامة في كل مكان هي وقف على الإغريق .

ومن المصادر التي وفدت مادة القصة عند طه حسين تقول الباشطة ، إنها مصادر تاريخية وأخرى دينية ، ثم مصادر شعبية وبشية ، وأخيراً مصادر متنوعة .

والفصل الثانى من هذا الباب يدرس الاتجاهات الفنية في أعجب طه حسين القصصى . وقد تناولت الباشطة في هذا الفصل نشأة المذهب الرومانسى والواقعى في القصة المصرية وأثرهما في فن طه حسين القصصى . وقد مهدت الباشطة لدراسها الفنية باستعراض سريع لتاريخ الرومانسية في القصة المصرية ، وانتهت إلى القول بأن الكتاب من خلال الإطار الرومانسى كانوا يسلكون أحد اتجاهات خمسة : الاتجاه اللئلى ، والاتجاه الاجمالي ، الاتجاه الأسطورى ، والاتجاه التاريخى ، وأخيراً الاتجاه الواقعى . وتأخذ الباشطة في رصد كل مجموعة من أعمال طه حسين تحت الاتجاه الخاص بها . فن الاتجاه اللئلى يدرس « الأيام » و « أعجب » ، ول الاتجاه الاجمالي يدرس « الحطب للضلع » و « دعاء المكروان » و « شجرة اليوس » و « ماوراء السيرة » . ويدرس « القصر المسحور » و « أسلام شهرزاد » في الاتجاه الأسطورى ، وهي هنا في تقسيمها لهذه الأعمال مخلط بين ما هو واقعى وما هو رومانسى ، ثم هي تخلط مرة أخرى بين الواقع المعلى والواقع المفقود والسبب الذى نوقمها في هذا الاضطراب هو نفس السبب الأول ، وهو استسلامها الكامل لآراء النقاد التباينة في أعمال طه حسين .

والباب الثانى من الرسالة يتناول الظواهر الفنية والمعنوية في فن طه حسين القصصى ، وهو يتناول على ضللى . الأول عرض لبعض الآراء الخاصة بطله حسين في فن القصة وحرة الفن والفنان ، مع

استمرص بعض آرائه النقدية لعدد من القصص العربية والأجنبية . ثم دراسة تمهيدية للمصالحات الفنية في مؤلفات طه حسين القصصية . والبحث بلاحظ أنه على الرغم من توافر المادة القصصية لطله حسين ، وهي مادة استمدتها من تجربته المباشرة ، ومن خبرته الإنسانية الواسعة ، بل جاذب أسلوبه الخاص . وشخصيته المتميزة ، فإن وجدت في أن يعلم ويخط قد أنصحت رواياته في كثير من الأحيان للاستطراد ، وأصابت الحدث القصصى بالتوقع نتيجة لخروجه المتكرر عن سياق القصة . كما أن إشغاله بالمهدف أكثر من الوسيلة جعله يتعمق بقواعد الرواية ، ولكن الباحث تعود لتؤكد أن ثورته على قواعد القصة كانت ثورته نظرية فقط ، ولم يبرح على تلك الأصول في جميع قصصه ، وبما أراد أن يثبت نظر القارئ وشده استباده إلى ما يطرعه من آراء

لما حرية الفان عند طه حسين فهي الحرية التي لا تعرف الطبيعة غيرها . فالكتاب يدعو إلى تحرير الأدب من النظام المفروض ، وأن تتولى الطبيعة نفسها المذهب بما لا خير فيه . واستفاد ما يفتح الناس . فقد تكون الطبيعة المبر من الصان ومن الفن . وأقصد من التصاد . وأقصد من المصور . على هذه القصصية . أما الطبيعة فصرمها هو أنها مجموعة من المؤثرات الظاهرة والضمنية ، التي يصرمها ، والتي لا يصرمها . والتي تعمل سواء رغبنا أم أبينا . وفي هذا الإطار من مفهوم حرية الأدب يتحدد كذلك مفهوم التزامه . فالأدب لديه ليس وسيلة ولا أداة ، وإنما هو غاية وهدف . ولذا

هو يرفض الالتزام الذي لا يبع من شخصية الأديب الحرة .

وتعرض الباحث بعد ذلك للدراسات النقدية التي قام بها طه حسين لبعض القصص والروايات العربية والعربية . وموجه في نقد الرواية - كما نقول - غير متحول عن منهجه النقدي العام ، الذي يؤكد الاهتمام باللغة ، والقدرة اليازية ، ويحيل إلى التيار الإنطباعي في اعتياده القوى والفرقة التأثيرية . فقد نقد طه حسين ابن الصرين ، لتجيب محفوظ . وجمهورية فرحات يوسف إفرس ، ورواية محمد فردي أن حديد ، كذلك نقد مسرحية أهل الكهف للحكيم . مثلاً نقد قصصا غريبة لعدد من الأدباء العالمين . مثل أحمد كايرو ، وجمال هليلج وهنري بليك .


بعد ذلك انطلت الباحث إلى دراسة الشكل الفني في أعمال طه حسين . من حيث الأحداث والشخصيات والبيانات القصصية والزمان والمكان والمبكة الخ ... وهي تقول إنها تبحث في مؤلفات طه حسين القصصية من الميراث والمهاور البارزة للشكل الفني وكيف يبرز الحدث والشخصية والزمان والمكان من خلال المبكة . وتلفت الباحث لتقول إنها يجب أن تأخذ بعين الاعتبار حين تتحدث عن شكل الفني قصص طه حسين . الحقبة التاريخية التي كانت فيها الأدب إنتاج . وكيف كانت الرواية العربية غير مستوية لشروطها الفنية .

وهي ترى . بعد أن قامت بتحليل معظم أعمال

طه حسين قريبا ، أن الأيام ودهاء الكروان هما الصلان الوحيدان اللذان تتوافر فيهما الوحدة العضوية ، من حيث تطور شخصيات أبطالها ، وصراعاتها النفسية ، وأبعادها الاجتماعية . أما بقية أعماله فتتفرق إلى شروط القصة الحديثة . لتدخل لتولف بين القارئ والشخصيات ، وحشد للأحداث دون مبرر مطلق .

وفي الفصل الثاني والأخير تناول الباحث المصالحات المعوية في فن طه حسين القصصى . وتقصه بالمصالحات المعوية أهم القضايا التي حادها للقول ، ورويته لها وأسباب معالته إياها . ذلك أن طه حسين عاش عصرا تضاربت فيه التيارات الفكرية والوجدانية ، وأدرك ظروف مصر وهي تتخط بين التقدم والحديث ، وشكلته قصايا بلده . وحال قصور التعلم ، وطالب بالحرية وتحرير المرأة . فكان لزاما عليه ، بوصفه أديبا ملتزما ، حرا في التزامه هذا . أن يدافع عن هذه القصايا . وأن يتصدى لمعالجتها

ولعل الملاحظة الأخيرة على الرسالة هي . بالإشارة إلى الملاحظات السابقة . أن الباحث عاينت جميع أعمال طه حسين القصصية معاملة واحدة . وهي لم تفرق بين الرواية والقصة القصيرة في هذه الأعمال . وأنصحتنا جميعا لنص للمبار النقدي . وهذا قد يبدو من غير العدل لأجل الكاتب أحيانا . ولكن على الرغم من كل هذه الملاحظات . فإن أحدا لا يستطيع أن ينكر جهد الباحث في رسالته



المكتبة الأكاديمية

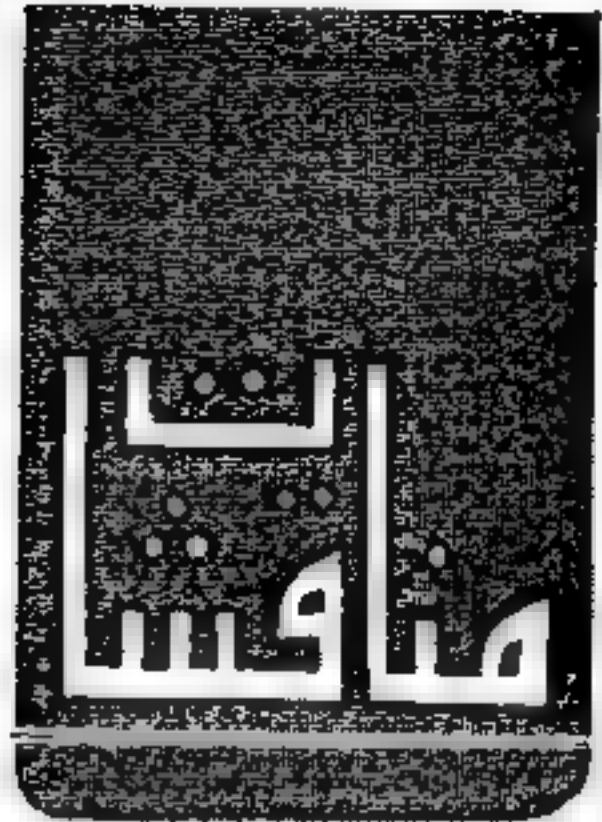
١٢١ شارع النخلة الدقي • تليفون ٧٠٩٨٩٠ • فاكس ٩٤١٢٤

ACADEMIC BOOKSHOP

معرض
فنّي
للأعمال
الفنّية والتقليدية
المصرية

- نظام درري لاستيراد الكتب الحديثة من كافة دور النشر العالمية
- أحدث كتب العمارة والفنون
- قسم خاص للدراسات والبحوث العامة المتخصصة
- أضخم معرض لكتب الأطفال واللعب التعليمية
- أحدث مراجع والكتب الأجنبية في جميع التخصصات

١٩٩٩



ملاحظات قارى

□ ماهر شفيق فريد

هذا على مجموعة من الملاحظات على بعض مواد عدد أكتوبر ١٩٨١ من مجلة فصول. ارجو ان ينسج هذا صدر كتاب المجلة. يذكر الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور في محاضرته «تجريب في الشعر» ما ترجمه العماد لوليم هارليث (ص ١٥) ولا علم لي بأن العماد قد ترجم من هارث أكثر من منظور واحد. وإن كان مطبعة النبال قد ذكره في كتاب «شعراء مصر ومنتجاتهم في الجبل الماضي» لا أعني إذا قلت إن هارث هو إمام هذه المدرسة النقدية، لأنه هو الذي سمعنا إلى صفات الشعر والنثر وأغراض الكتاب. ومواضع الفأنة والاستشهاد (مكتبة النهضة المصرية - الطبعة ثالثة ١٩٦٥ - ص ١٩٢). كما ذكره في «موسوعة الشعر العربي» (الإصدار الثاني) كمنه ومقالاته.

والتوقيع له نصيب ناصر هارث على عدد يحتاج إلى بحث جاد ثم يقدم به أحد - على فكرة ما كتب عن عبد العماد - وربما كان الكتاب الوحيد من النقاد نظره إلى هذا الموضوع. هذا الدكتور عبد العزيز المنصور. في كتابه «تطور النقد العربي الحديث في مصر» - وإن لم يرجع إلى هارث مباشرة - وربما اعتمد - في مناقشة النقيب - على معاني الدكتور طه حسين لوقا من كتاب هارليث «محاضرات عن الشعر الإنجليزي» (مجلة لوث الإنسية - ٥ نوفمبر ١٩٩٧) - والدكتور بيل راسب الذي أرى في معناه صحيفه - تجرده الحيات اليوم - أنه يناقش مع العماد في إحدى ندواته حول هارليث وكولردج باعتبارها من غدا شكبير. وأن العماد كان في تفصيل هذا بحث - خلافاً لمرأى النقاد الذين يعد كولردج أعظم النقاد الشكبيين خاصة.

في لندن قدم عن صلاح عبد الصبور وأصوات العصر، يذكر الدكتور شكري محمد عياد أن الروال جوزيف كوراد سربدي الأصل (ص ٢٦) والتوقيع أن كوراد سربدي - لا صبه له بالسويد - كان مولده في يودوليا - من إقليم بولندا - وكان أبوه من رعاة الحركة الوطنية البولندية - وقد بقي إلى روسيا من جراء اضطهاد السباسبه.

ويذكر الدكتور شكري قصبه إلبوت المعروفة على أنها «أغنية حب الشعر ألفرد ج. برومروك» (ص ٢٦) وصواب العنوان - «أغنية حب ج. ألفرد برومروك».

في ترجمة الأستاذ سامي عشبة لجمال السيد نفسي سلامة عن «تأثير يونسكو في مسرحية عمار ليل» يرسم المترجم اسم Beranger في مسرحية يونسكو «القاتل» على أنه «بيرنجر» (ص ١٤٧) وصواب نطقه - بيرانجي - إذ الرأ فيه صلاته.

صور السيد احتلال عياد في معانيها صلاح عبد الصبور ومناه الثقافه - «لا يمكن الشعراء - وخاصة في قام والبحري وابن نرومي - هذا الاغراب المسم - (ص ١٩٥) وصوابها - برغام - ونقول - المصوبة هم أول من أشار إلى أن تجربته الروحية شبيهة بالرحلة - وإن عابها هو الطفر بانفس - (ص ١٩٦) وصوابها - عابها هي.

على الرغم من الجهد الذي يبذل في تصحيح تجارب الطبع - لا تخلو المجلة من أخطاء مطبعية من قبيل - «يتنقل الكاتب إلى عناصر آخر» (ص ٨) كذلك.

أردثر الإنجليزي H. G. Wells (ص ٢٩) وصواب هيجان - Wells.

مسرحيه «فاوست» لمارلو (١٨٢٩) (ص ٤١) وصواب التاريخ ١٦٠٤.

«هكذا كان فاوست ودون جودن جودن لروح واحدة» (ص ٤٧) وصوابها - جليير - وهذه الثلاثة الأخيرة ترد في مقال الدكتور عر الدين إسماعيل «عاشق الحكيم - حكيم العشق».

«إلى الفيلسوف جبرايا التي أصلها الدكتور محمدى المسكوت وفدكتور مارسلن جونز اقترح إصداره اليوم التالي».

أولاً . أعمال صلاح عبد الصبور

مقالات ودراسات

- كلمة بلا عنوان عن شعر حسن توفيق في مجلة «الأدب» (أغسطس ١٩٦٩) . ص ٥٧
- مقدمة بلا عنوان من حوالي خمس صفحات له قصائد مرت . من «إليوت» ترجمتها ماهر شفيق فريد . مجلة الثقافة (ديسمبر ١٩٨١) . ص ٤٩ - ٥٣
- يذكر المصفاة أن مقال صلاح عبد الصبور المسمى «المخيلة الموحدة» . مجلة الثقافة (مارس ١٩٦٩) «مختارات من كتاب طه حسين «تذكرى إلى الصلاء» (ص ٢٩٥) وهذا خطأ يدل على أنها لم يطلعها على المقالة . فإذ هي تحقيقات صلاح عبد الصبور الخاصة على مجموعة من زوميات إلى الصلاء . - ص ٦٠ - ص ٦١ طه حسين وإن لم يورد من كتابه . وذكر أنه يطبع بها إلى استشراف هذين الأهم الكريجين . أقل إلى الصلاء . وافق طه حسين

أعمال مترجمة

- مسرحية «حفل كوكبيل» لـ إلكيوت : يضاف أنها نشرت في مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١)

ثانياً : أعمال كثر كتبها صلاح عبد الصبور

مقالات نقدية

- ماهر شفيق فريد . ملامح من الشعر المصري المعاصر . مجلة الثقافة الأسبوعية (٥ يولية ١٩٧٤) ص ٨ - ١٥
- د . نعم عطية . بنية صلاح عبد الصبور «الأميرة تنظر» . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٢ - ٧٥
- مديحة عامر . الشاعر الأمير . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ٧٨ - ٨٦
- بيل فرج . صلاح عبد الصبور والتجديد في الفن : مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ٨٨ - ٨٩ . ٩٣ .
- إسمايل عباس . الأصول الأنثوية في شعر صلاح عبد الصبور . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ٩٤ - ٩٨
- عائشة حماد . عشق المرأة (لغة مستوحاة من «مسافر ليل») . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ١٠٤ - ١٠٧ . ١٣٦
- لارول بيرو . فنون . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ١٢٨ .
- د . عبد العزيز المنصوفي . صلاح عبد الصبور وداعا . مجلة الثقافة (سبتمبر ١٩٨١) . ص ٤ - ٥ .
- إبراهيم سلطان . وفاة الشاعر صلاح عبد الصبور . مجلة الثقافة (سبتمبر ١٩٨١) ص ١٢٠
- ولهم التحرير [د . ميمى مرسحان] . إلى القارئ العزيز . مجلة المسرح (سبتمبر ١٩٨١) ص ٢
- د . ميمى مرسحان . نعت مع هذه المقالة . مجلة المسرح (سبتمبر ١٩٨١) ص ٣ - ٤
- د . ميمى مرسحان . «مسافر ليل» . الضحكة والحلاوة . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٣٤ - ٣٨
- فزاد دواودة . المرأة المنصوبة في مسرحيات صلاح عبد الصبور . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٣٩ - ٤٣
- د . محيى عبد الله . اللا متساوية في «بعد أن يموت الملك» . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٤٤ - ٤٦
- سامي عشبة . المفهوم الدرامي عند صلاح عبد الصبور . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٤٨ - ٥٥
- د . شكري عباد . الرمز في مسرح صلاح عبد الصبور . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٥٦
- سناء صبيحة . صلاح عبد الصبور والدراما الشعرية . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٥٧ - ٦١
- عبد الهى داود . صلاح عبد الصبور والرؤية العتبة . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٢ - ٧٤
- فاروق زكى . الرؤية الإخراجية لمسافر ليل . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٥ - ٧٦
- ميمى المنصوفى . الرؤية الإخراجية لمسافة الحلاج . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٧ - ٧٨
- احمد المشرى . البطل في مسرح صلاح عبد الصبور . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٩ - ٨٢

- نيمان عاشور يقول رأيه في مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٦٢ - ٦٤
- د. أحمد كمال زكي ، اللغة في مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٦٥
- حسن عطية ، اللغة ولتلق الفرد في مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٦٦ - ٧١
- لحنى الزبيدي ، صلاح عبد الصبور : كلمة حب ، مجلة عالم القصة (أغسطس - أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩ - ١٢
- مصطفى عبد الله ، صلاح عبد الصبور في عروجه ، مجلة عالم القصة (أغسطس - أكتوبر ١٩٨١) ، ص ١٣ - ١٦
- أحمد جواد الدين ، كيف مات صلاح عبد الصبور ؟ ، مجلة العربي (نوفمبر ١٩٨١) ، ص ٦ - ١١

قصائد عن صلاح عبد الصبور

- محمد عبد الفتاح إبراهيم ، أيام تيمر ، مجلة الثقافة (ديسمبر ١٩٨١) ص ٨٠ - ٨١
- مدحة عامر ، تار الحلاج ، مجلة الثقافة (نوفمبر ١٩٨١) ص ٩٤ - ٩٥
- عطية فنون ، شاعر المشرق والشوق ، مجلة الثقافة (نوفمبر ١٩٨١) ص ١٢٢ - ١٢٣
- سعد فريش ، وداعا أيها الفارس ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٠
- علي الصبياد ، مع غروب أحلام الفارس القديم ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧١
- بدر لوفيل ، صورته الأخيرة ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٦ - ٧٧
- سالم حوي ، الرحلة الأخيرة لستيفاد ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٨٧
- عبد الله عواد يوسف ، في وداع الأمير ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩٠
- حسين علي محمد ، ذممتك ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩١
- طارق كرم ، صيغة للموت ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩٢
- فيصل طاهر أبو قاشا ، إلى روح صلاح عبد الصبور ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩٩
- جميل محمود عبد الرحمن ، لأنك بالشعر صنت الخلود ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٠ - ١٠١
- د. صابر عبد الناجم ، الأرض وفارس الحلم القديم ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٢
- فريش الأسدي ، إلى فارس القديم ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٣
- فولاد عبد الله الأنور ، مأمم الإمارة ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٨
- فاروق حسن مطوف ، رثاء شاعر ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٩
- محمد هاشم ، الرجوع إلى زمن البراعة ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ١١٠ - ١١١
- محمد سليم التمشوقي ، بناء الفارس ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١١٢
- محمد عبد العزيز شب ، عرف على وتر الحزن ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١١٣

ملفات أخرى :

أعمال مترجمة لصلاح عبد الصبور

مقالات وأبحاث عن صلاح عبدالصبور

□ نبيل فرج

استكمالاً للبيبلوجرافيا التي نشرها مجلة «فصول» ، من إعداد حمدي السكوت وماريوس جوز ، في العدد الأول من المجلد الثاني ، هي المقالات والأبحاث التي صدرت أو أُجريت مع الشاعر المصري الراحل صلاح عبد الصبور ، وأودع في أرشيف هذه القائمة .

ولا شك أن عددًا كبيرًا من الكتابات المصرية والعربية ، في بلادنا وأحاء العالم ، تهجم حوامًا مماثلة ، ولكن من الصعب جد حصرها . ما يشترك بينهم في تمثيلها وتقديمها للجهات المعنية ، لأن الفترة الزمنية التي نبدأ بها صلاح عبد الصبور مكانته بوصفه شاعرًا عربيًا لا خلاف على ريادة وأصالته - وهي فترة السبعينيات - تغطيت فيها بشكل حاد وسائل الاتصال الإعلامي في الوطن العربي ، مجلة في الدوريات والكتب ، وإن لم يؤثر ذلك على نواتج الثقافة المحيطة به الكتاب .

وقد كان من نتائج هذا الوضع أن أصبح الكتاب لا يعرف ما يشتر متعلقًا بهم . ويكاد يكون من المستحيل الآن ، من يتم في القاهرة وحدها ، أو في أي عاصمة عربية أخرى ، أن يحيط بكل ما يشتر من صلاح عبد الصبور ، أو من أي موضوع آخر .

وبيبلوجرافيا مجلة «فصول» شاع على هذا المنهج ، ولو أنه لا يد لنا فيه

لكن هذه الكلمة دعوة للكتاب في أنحاء الوطن العربي ، لاستكمال هذه البيبلوجرافيا ، ثريتها للمعرفة الكاملة بشاعر كبير ، يسوى له النظم في الأدب الحديثة . وسبيل اسمه يمثل ، على مدى التاريخ ، علامة طريق في مسيرة الشعر العربي ، تقدم الدليل على أن الشعر الحديث لا يقتصر على رسم دون رسم أو يختص به قوم دون غيرهم ، وإنما نصيب للتأخرين منه لا يقل أبدًا عن نصيب المتقدمين .

وهذه هي القائمة الخاصة بي

١٩٦٦ / ١٢ / ٧	جريدة «الثورة» ، السورية	دائسة الخلاج ، في ضوء العصر .
١٩٧٦ / ١٢ / ٣	جريدة «البحث» ، السورية	موسم المسرح في القاهرة والأميرة التي تنظر .
١٩٧١ / ١٢ / ١٦	البحث	الأميرة تنظر فخرًا بضيئها .
١٩٧٦ / ٣ / ٢	البحث	حوار مع صلاح عبد الصبور .
١٩٧٣ / ٢ / ٢	جريدة «الأحرار» ، اللبنانية	صلاح عبد الصبور يسافر في طائرة ليلية .
١٩٧٤ / ٥ / ١٥	الأحرار	ولقة مع الشاعر صلاح عبد الصبور .
١٩٧٤ / ٧ / ١٢	الأحرار	صلاح عبد الصبور في اعتزاله .
١٩٧٤ / ١٠ / ٣٠	مجلة «الصيد» ، اللبنانية	صلاح عبد الصبور يعرف .
١٩٧٥ / ٧ / ١٩	الصيد	صلاح عبد الصبور : حانا التغيير الانقلابي .
١٩٧٨ / ٨ / ٢١	الأحرار	صلاح عبد الصبور و«حياتي في الشعر» .
١٩٨١ / ٣ / ٢	الأحرار	صلاح عبد الصبور : كتابي الفنية على وجه الريح .
١٩٨١ / ٣	الصيد	صلاح عبد الصبور : انهار الحلم واليقين .
١٩٨١ / ٦ / ٢٦	النساء	مسافر ليل في زغرب .
١٩٨١ / ٦	فنون	صلاح عبد الصبور : قطعة الحب وفنون العشق .
١٩٨١ / ٨ / ٢٢	الأحرار	صلاح عبد الصبور . ثقافة الصورة وأمل الانتظار .
١٩٨١ / ١٠ / ١٠	الثقافة	صلاح عبد الصبور والتجديد في الفن .
١٩٨١ / ١٠ / ١٥	الصيد	الكلمة والموت في «دائسة الخلاج»

نجيب محفوظ

الآن جيليزية

مقالة بيليست وشرافية

ماهر شفيق قريد

لقطاعات من الحياة المصرية ما بين صدور الباشوات والكوخ المدهر وبيوت البصمة المتوسطة لا عجب ان اتخذ الإجماع على انه روائي العدم العربي لأول . وإن انقذت بين الحق والحق شرارات من العبرية الفردية تكاد تطاول عبقريته . وإن اخورها استمراره الذؤوب . اعني رجلا من طراز يوسف إفرسس ، والطيب صالح ، وإدوار اخروط ، وحليم بركات ومحمد ذهب ، ولويس عوض ، وجبر إبراهيم جبرا ، وحسان كنفاني . وغالب هلسا . هؤلاء روليون موهوبون ابدعوا بعض أعمال عظيمة . روية واحدا او على أقصى تقدير روايتان في حالة كل منهم . ولكن عملهم لا يشكل كلا مكتملا oeuvre على بحر ما تجد في حالة نجيب محفوظ

على ان نجيب محفوظ إذا كان قد لاقى من التكريم والإقبال في وطنه ما لم يلقه روائي من قبل . فإن هام العرب . وهو ما زال . شتا ام ابيتا . معيار الشرق الأدنى في عصرنا . قد ظل حارفا عن قرانه لأدب العربي الحديث . برغم انه لم يقصر في قراءة أدب أخرى . اسبوية واغريقية وامريكية جبره كثيرة يرى ما عده هذه الباهرة . ليس السبب هو اللغة وحدها . فليست العربية . على عكس . اصعب من اليابانية . مثلا . وقد ترجم ياسوناري كواباتا إلى الإنجليزية . وقال جائزة نوبل . وليس السبب هو الاكتفاء الذاتي . وشعر العربي بأنه قد بدع في أدب والقبول والاعتراف ما لا يمكن أن يكمل كرامة . دع عنك عمرا واحدا . لنحصيله . فإن العربي . وهذا مكر غوته . صاحب حب استطلاع لا يكل . وقابليته مشجعة دائما أبدا لكل جديد . وليس السبب هو الفترة المتأخرة التي ينظر بها العربي إلى

(١٩٧٥) طلب الليل (١٩٧٥) حضرة المهرم (١٩٧٥) ملحمة الجراح (١٩٧٧) عصر الحب (١٩٨٠) تم سقراط حقيقه (١٩٨١) ليالي ألف ليلة (١٩٨١) . ولا ادرج في هذه الأسباب روية السراب (١٩٤٨) . هي من أبناء السعد . انجبا نجيب محفوظ بعد إقامة مربعة ربة الفس الفرويدي

خطا كبير بكل الفاييس . ينظم تسعا وثلاثين كتابا . وما زالت ربة الفس الموضي ولدا محبسة . قد حملت مؤخرا مجموعة قصصية حواما رايت لها يرى التام . وروايتي هما اليالي من الزمن ساعة . ورواية ابن بطوطة . وينظر ان خرج هذه الروايد الجديدة إلى نور الحياة قريبا

ولدع هذه السلاسل من الأسباب . واجمع الإصحاح غريب من سحر التكوين . والإصحاح الأول من الجبل على . تسمى مادا اصف هولاء الأبناء إلى ثروة الفكر والخيال . لقد كان نجيب محفوظ هو الروائي الذي فتح في الزواج بين أصق قصايا الفكر وأصق تفاصيل الواقع . كان واقفيا ورميا في آد واحد (عندى آتة . في المل الأول . كاتب القصوريات . من طراز كافكا واصرابه ، بتوسل بالوضعية الدقيقة إلى الإجماع . ولكن واقعيته ست إلا ايهاا بنجيب من ورائه اهيامات ميتافيزيقية عميقة . ورجه لا يكل في مجاور الفنا والآد) . ولان أعماله قابلة للقراءة على أكثر من مستوى فقد أحبه الألاف لا في مصر وحدها بل في العالم العربي كله . ووجد فيه المثقف ونصف المثقف وربع المثقف . كي وجد فيه الأمن الذي يمنى انسيا ويتهدد التلفزيون ويستمتع إلى الإذاعة ويتم بالمرح . تصويرا واثما

كانت لنجيب محفوظ . غير سوانه السبعين . ثلاث رباب من هرائس الفنون : ربة التاريخ المرحوف . وربة الرواية ذات المهاد المعصرى . وربة القصة المصرية . في ايده كان كتاب مصر المندجدة (١٩٣٢) للبرجم من عالم المعصريات الإنجليزية جيمز جيكي (وحدثنا نقل له العالم الاثريان شفيق فريد وليب حبلى كتاب الألف المصرية في وادي النيل إلى العربية في ثلاثة أنهار . وما دخل الخوء الرابع ينظر النشر) . ويكي لبب عبت الألفار (١٩٣٩) وراذوييس (١٩٤٣) وكفاح عليية (١٩٤٤) (كان هذا الأبى الأخير أربع الثلاثة واضجهم) . ثم كان كتاب خمس الحنون (١٩٣٨) وهو مجموعة القصص ولدت . بعد عدة انقطاع طويلة عن الإتياب . تسعا من الأبناء : فيها الله (١٩٦٣) بيت سبي السمعة (١٩٦٥) حيلة القط الاسود (١٩٦٩) تحت الظلة (١٩٦٩) حكاية بلا بداية ولا نهاية (١٩٧١) شهر الفصل (١٩٧١) الحريمة (١٩٧٣) الحب فوق هضبة الهرم (١٩٧٩) الشيطان يحط (١٩٧٩) ثم كانت رواية القاهرة الجديدة (١٩٤٥) وهي فاعه سل موصول مبارك . اعتمدت عليه شهرة نجيب محفوظ . إذ نلاها محان اعلى (١٩٤٦) وقافى للفق (١٩٤٧) بداية ونهاية (١٩٤٩) بين المعصين (١٩٥٦) لهر الشوق (١٩٥٧) السكرية (١٩٥٧) أولاد حارتنا (١٩٥٩) اللص والكلام (١٩٦١) السجان والطريق (١٩٦٢) الطريق (١٩٦٤) الشهاد (١٩٦٥) لثررة فوق النيل (١٩٦٦) ميراثنا (١٩٦٧) لمرايا (١٩٧٢) الحب تحت الظل (١٩٧٣) الكركك (١٩٧٤) حكايات حلوينا

... وترجم سعد الحلاوي رواية الكرنك في كتاب ثلاث روايات مصرية معاصرة (مطبعة بون فونكتون - بون برونك ١٩٧٩) ، بالإضافة إلى رواية سماعيل والي للدين حمص الخضر ورواية سعد الحاد

وهذه الترجمة (التي لم يمكن من الاطلاع عليه) مضممة . كما أنه قد سبق لسعد الحلاوي أن ترجم كتابا عنوانه قصص مصرية قصيرة حديثة (١٩٧٧) لم يقع في ايضا . وربما كان فيه شيء لنجيب محفوظ

... وترجم فليب ستوارت رواية اولاد حارب (تحت عنوان اولاد الحلاوي) وصدرت عن دار نشر هارپارد . بنسختي ١٩٨١ . وقد عمل للترجمة عدة سنوات في شمال افريقيا

وللكتاب مقدمة من ثلاث صفحات . يستعرض فيها فليب ستوارت تاريخ نشر هذه الرواية في جريدة الأهرام عام ١٩٥٩ . والفصلية التي اثارها في اوساط المهنيين . ونشرها في بيروت عام ١٩٦٧ بعد مطبوع في مصر . وقد جاء على الغلاف الخلفي للترجمة به قل في الادب العالمي ما يشبه هذه الرواية . وهذا لم كانت تذكرها - من بعيد - بمسرحية برودة سو العودة إلى متروناح . ورواية كازنواكس للشيخ بهاد صلبه . ورواية جورج اورويل مزرعة الحيوان

ج - قصص قصيرة

... ترجم ف. انصوري قصة هذا القرب (من مجموعته قصص الخوف) تحت عنوان بيت البت ، في مجلة مهبل إيست فورام (اكتوبر ١٩٦٠)

... وترجم ف. انصوري قصة هذا القرب (من مجموعته قصص الخوف) في مجلة مهبل إيست فورام (يونيو ١٩٦١)

... وترجم هينس جوسون - ديلبر - وهو من احسن مترجمي الادب العربي الحديث إلى الإنجليزية على قيد الحياة اليوم - قصة « ربحلاوي » (من مجموعته دينا الله) في كتابه قصص عربية قصيرة حديثة (مطبعة جامعة أوكسفورد ، لندن ، ١٩٦٧) وجوسون - ديلبر من مؤيدي فامكوف في ١٩٢٢ بد

يلتزم الادب العربي في مدرسته النعت الشعرية بجامعة لندن عام ١٩٣٧ وخرج من الجامعة كمرشد قصص سنوات الحرب العالمية الثانية يعمل في القسم العربي بمحطة الإذاعة البريطانية ، وعاش في مصر ما بين ١٩٤٥ و ١٩٤٩ حيث كان محاصرا في جامعا . وهو صه روائي له ديوان . وقد ترجم من مسرحيات توفيق الحكيم السلطان الخاطر ، ومصر صرحا . ويا طالع الشجرة . وغيرها . وللكتاب مقدمة بقلم المستشرق ا. ج. آويري . والتصدير من ثلاث صفحات بقلم المترجم . مع تعريف وجيز محفوظ

الكتاب لا على استقامته القومية ولا يدعي هذا الفصح شعولا . ولكنه يخلو - بما أفل - أهم ما كتب في الموضوع

أولا - أعمال نجيب محفوظ المترجمة إلى الإنجليزية

١ - روايات

... ترجم تيرنور في جاميك رواية زقاق الملوك وصدرت في بيروت عن منشورات خياط عام ١٩٦٦ . ولي جاميك مستشرق بريطاني ولد عام ١٩٣٥ . وحصل على الدكتوراه في الادب العربي من جامعة لندن عام ١٩٦٠ . ونقصي لربح سنوات في أماكن مختلفة من العالم العربي . وهو يعيش حاليا في الولايات المتحدة حيث درس الادب العربي في جامعة وسكون من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٣ وجامعة إنديانا من ١٩٦٣ إلى ١٩٦٦ . وفي سبتمبر ١٩٦٦ انضم إلى هيئة التدريس في قسم لغات الشرق الأدنى وآداب بجامعة ميشيغان

وقد قدم في جاميك لرجته مقدمة من خمس صفحات عدت فيها عن سيرة محفوظ وأعماله . وحسن بالذكر ثلاثيته . كالتا إلى جانب عيرطا عامة وحشكلات أولية كما يشترك فيه البشر جميعا . كالحياة والموت والشباب والشيوخ . وعلاقة الإنسان بربه والآباء والأبناء والأزواج بالزوجات . ومشكلات الالتزام السياسي والاجتماعي . وهذه مائة صادقة للمصر في مصر والعالم العربي .

... وترجمت الدكتورة فاطمة موسى رواية صيرلانو . وقدم لها الروائي الإنجليزي جون فاوكر . وراجع للترجمة هاجد القصص وجون روديك . وقد صدرت عن دار نشر هارپارد الإنجليزية . بالاشتراك مع مطبعة الجامعة الأمريكية في القاهرة . عام ١٩٧٨

ومقدمة جون فاوكر . صاحب رواية الفوس التي حولت إلى فيلم سينمائي مثل فيه انطوني كوي . تنظر إلى رواية صيرلانو في سياق الادب للكاتب عن الإسكندرية بالإنجليزية واليونانية وغيرها . مثل مسرحية شكسبير أنطوني وكليوباترا . وقصائد كفاف . وكنتي إ. م. فورس . الإسكندرية : تاريخ ودليل . وفاروس وفيلون . ورواية الإسكندرية فورس دريل

وقد نشر محمد عبد الله الشلق عرسا وانيا لهذه المقدمة في مجلة الهلال (ديسمبر ١٩٨١) تحت عنوان « نجيب محفوظ في عالم الناطق بالإنجليزية » . طبع مع باقي القارئ كما دلت الترجمة تتبع صفحات من المومش تعرف القارئ العربي كما في انزوية من إشارات تاريخية وعلمية ومكانية

العربي . من جهه . أدبا . في إنجائها . بالعربي وإن كان يؤمن عمودا متوقفة على أبناء سام وحام وياض . مسعد . عن طيب خاطر . للإقرار بالعقوبات العربية الفردية التي تبرع كواجبات متائرة . وعلى فترات متباعدة (إذ يجب ألا تتقارب هذه الفترات أكثر مما ينبغي !) . في هذه الحفل أو ذلك من حصول الادب أو الطب أو الفيزياء . وليس السبب هو إهمال دور الشر الاجنبية عن قبول أعمال مترجمة عن العربية . فليس الشعر التركي . مثلا . (وهو الذي نشره مجلة «بجوير» الدائمة الصيت) عظم من شعر العربي . ولا اقرب إلى ذوي الفريسي . كلا . يجب ان يلتزم السبب في مكان آخر

والسبب - عدى - هو التقصير المصعب من جانب ادبائها وقادما واساتذتها الجامعيين في تبيدول الإنجليزية . والفرنسية . والالمانية . والإيطالية . والاسبانية . والروسية . وغيرها في نقل هذه الثروة المضمومة إلى لغات العالم المتحضر . وساحضر نفسي على الإنجليزية والفول . كم كان الحال تحتها أو ان رجالا من طراز لويس هورس . ومهدى وهبة . ومحمد مصطفى بدوي . ومحمود الفزلاوي . مكلف كل منهم على ترجمة كتاب واحد محفوظ . بالإنجليزية إلى تسانت بالإنجليزية الإنجليزية دأبا . ومعرفة الحقيقة بالعربية التي يعرف اسرارها ؟ لكن الأمور الآن قد بدأت - لحسن الحظ - تتحسن قليلا . إذ رأينا عدد من الأساتذة الجامعيين - كالدكتورة فاطمة موسى محمود . والدكتورة أميل بطرس صهيان - يتفردون بصراحة كاملة من محفوظ إلى الإنجليزية . ولم يعد الأمر وقف على اجتهادات المستشرقين . مع إقرارنا بعظيم نقصهم . ولا يخفى شك في أنه يوم تكتمل ترجمة عشر روايات محفوظ أو نحوها إلى الإنجليزية . فيحتل - في خلال سنوات قليلة - مكانه الصحيح كواحد من اكبر روائيين مصرنا . لا محاسن مولد راج أناس وشيورا تشيبي وميشا وحدهم . وإعا أيضا بمحاسن صاوتو والمجوس ولسون ومورافيا . وسرى أقسام الآداب الأجنبية في امرق جامعات العرب . وقد بدأت تعمل ذلك حقا - خصص محفوظ مقرا مستعلا . كما هو الشأن مع ديكنز وبلزاند وتوماس مان وغيرهم . وتنتج - في المداوير الأكاديمية - علامة العهد الذي لا يقاولة محد . وآية دخول الكتاب في مئة الكلاسيكات . أو التراث الذي صار محمود

أدع هذه التاملات - التي لا تفلو من نرق - لكي نحدث عن نجيب محفوظ في الإنجليزية من رايونين . الأولى هي جداد أعماله المترجمة إلى الإنجليزية . والثانية هي عرض أهم ما كتب عنه بذلك اللغة . سواء كان الكتاب مصري . أو غربا . أو إسرائيليا . أو بريطانيا . أو أمريكيا . أو إيطاليا . أو غير ذلك . فالعقول هنا . على لغة

- وفي كتاب الكتابة العربية اليوم القصص القصيرة ، من تحرير الدكتور محمود الفتلاوى (المركز الأمريكي للأبحاث بالقاهرة ، دار المعارف ١٩٦٨) ترجمت نادبة مرج قصة «الجامع في الغرب» (من مجموعة دنيا الله) بمراجعة جبريل وهبة ، وترجمت الدكتورة عزة كرامة قصة «حفظ والمصري» (من مجموعة دنيا الله) بمراجعة ديميد كيركهاوس

وللكتاب كلمة تمهيدية بقلم الدكتور ثروت عكاشة ، وتقديم بقلم عميد المترجمين بهنري ج. ١. هون جروبوم ، ومقدمة من سحر عمر صمحة للفتلاوى ، كما يسبق بيلوجراف من القصة المصرية القصيرة في العربية والإنجليزية والعربية

- وترجمت ناهد سالم قصة «النوم» (من مجموعة تحت الظل) في مجلة (لونس) ، الأدب الأفريقي الأسبوعي (أبريل ١٩٧٠)

- وترجمت قصة «شهر النسل» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) في مجلة آواب ورك (أغسطس - سبتمبر ١٩٧١) (لم يطبع طبع)

- وترجمت قصة «وبد السماء» (من مجموعة لشهر النسل) في مجلة آواب ورك (أغسطس - سبتمبر ١٩٧١) (لم يطبع طبع)

- وأصدرت إدارة العلاقات الخارجية بوزارة الثقافة كمنهج مجلة اليوم ، التي كان يرأس تحريرها مصطفى مير ، كتباً عنوانها نجيب محفوظ : مقالات من قصصه القصيرة ، دون نص على اسم المترجم أو المترجمين . وقد جرى الكتاب خمس الماسبي . «الطبع» (من مجموعة هيس الخيون) - «دنيا الله» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) - «والمصري» (من مجموعة دنيا الله) - «المصري» (من مجموعة عبارة القبط الأسود) - «والمصري» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) .

وللكتاب مقدمة من على صفحات لا تعرف من كاتبها . تعرف بنجيب محفوظ رواتيا وكاتب قصة قصيرة ، وكاتب مسرحيات وسيناريو ، وتذكر تقدمه أنه ولد في عام ١٩١٢ ، وهو غطاً شائع في كثير من الكتابات عن محفوظ ، صوبه : ١٩١١

- وترجم هاكك أوبالير وروجر آلي - مع مقدمة - مختارات من قصص محفوظ تحت عنوان دنيا الله : مختارات من القصص القصيرة (مياوبليس : بيلوبسكا إسلاميكا - ١٩٧٣)

- وترجم جويوف ب. أوكلي - المحاضر بكنية الفديس يوسف (بيروت) - قصة «الجامع في الغرب» (من مجموعة دنيا الله) مع عولمش . في مجلة ذا مورل ورك (يناير ١٩٧٣) وهو في حاشي أول صفحة من ترجمته بالترجمة السابقة لتأدية لفرج .

- وترجم ديسي جوسون - ديمير قصة «الماوى خطب الطبق» (من مجموعة تحت الظل) في كتاب قصص مصرية قصيرة (دار «هايان» بلندن ، بالاشتراك مع مطبعة الفاربات الثلاثة برانشلي ، ١٩٧٨) مع تعريف وجير نحاء محفوظ

هذا وقد نشرت مجلة ميدل إيست إنترناشيونال (سبتمبر ١٩٧٣) قصة قصيرة في ترجم من أعمال محفوظ إلى الإنجليزية والعربية ، فكان كما ذكرته ست ترجمات لم تقع لي ، ويبدأها كالآتي

١ - «الطبع» (من مجموعة هيس الخيون) في مجلة ذا سكرايب ١ (١٩٦٢)

٢ - «رجلاوى» (من مجموعة دنيا الله) في مجلة آواب ورك ٢٤ (١٩٦٢)

٣ - «دنيا الله» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) في مجلة ذا سكرايب ٩ (١٩٦٤)

٤ - «النسور والقبلة» (من مجموعة عبارة القبط الأسود) في مجلة آواب ورك ٣٢٧ (١٩٦٦)

٥ - «رجلاوى» (من مجموعة دنيا الله) في مجلة آواب ورك ٣٢ (١٩٦٧)

٦ - «تحت الظل» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) في مجلة آواب ورك ٣٢ (١٩٦٩)

ثانياً - كتابات عن نجيب محفوظ بالإنجليزية

٣ - كتب

الكتاب المسمى هو - ولا ريب - الإطلاع المتطور : دراسة في روايات نجيب محفوظ (الناشر : ج. بريل : لايدن هولندا ، ١٩٧٣) مؤلفه الناعه الإسرائيلي صفون مومخ ، الأستاذ بجامعة تل أبيب . والكتاب في الأصل رسالة دكتوراه أعدت تحت إشراف الدكتور محمد مصطفى بلوى بجامعة أوكسفورد (١٩٦٨) وكان عنوانها حينئذ ، روايات نجيب محفوظ : تقييم .

ويكون الكتاب من

تصنيف

١ - ظهور الرواية العربية ١٩١٤ - ١٩٤٥

٢ - صنع روائي

٣ - مصر قديمة وحديثة ، الروايات التاريخية - الروايات الاجتماعية - نوديب مصري ، المصراع

٤ - الإيجاع للمعير الثلاثة

٥ - الحياة الألفية الحرة أولاد حارتنا

٦ - في المناهه الروايات القصيرة .

حاشية

تدليل أ طبعات وتواريخ .

تدليل ب . حمل حيكات روايات محفوظ بيلوجرافيا

ولا يعيب الكتاب سوى بعض أخطاء مطبعية ،

وأنه يحتاج - بطبيعة الحال - إلى تنقيح وزيادة ، إذ وقف عند أعمال محفوظ قبل عام ١٩٦٧

وهو يذكر أن رسالة الدكتور حمدي السكوت عن الرواية المصرية وأنجاهاتها الرئيسية غير مشورة (ص ٢٣٣) ، وقد نشرت بها بعد ، كما سيجي في مقالنا هذا

كما يذكر تواريخ صدور محلات الفكر للمعاصر والكاتب ومجلة الكتاب العربي والمجلة (ص ٢٣٤) دون أن يذكر تواريخ بعضها .

ويذكر الكاتب - متابعاً في ذلك الرأي الشائع - أن حسني يتحرر في نهاية رواية بداية وبهاية (ص ٦٧) . ونحن أن ندفع الرواية ثقل هذا التصير . ولكني أود أن أسجل هنا أن سمحت نجيب محفوظ . ذات مرة ، يقول إن النصارى يملكون معنى لا حسني . وأنه لو كان يريد الانتحار حقاً لافلق على نفسه الرصاص من منجسه ، ودأبى بنفسه إلى الليل وهو ضابط بجهد السباحة . وعندى أن هذا التصير الأخير أقوى وقفاً ، وأكثر صدقاً مع طبيعة حسني البهانة في أعمالها

رسائل جامعية غير منشورة

ثمة رسائل - لم اطلع عليها - ومن المحقق أن هناك ، في جامعات بريطانيا والولايات المتحدة وغيرها - رسائل أخرى طائفة

- رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ : لبيب من حيث هي أحب ومؤشر إلى الحالة الراهنة للعاطلة الدينية في مصر . لبيب ستولوت (مترجم الرواية إلى الإنجليزية) وهي رسالة لدرجة B. Litt. من جامعة أوكسفورد (١٩٦٣) .

- الرواية التاريخية العربية الحديثة . لمصور إبراهيم الحازمي . وهي رسالة دكتوراه من جامعة لندن (١٩٦٦)

فصول أو أجزاء من كتب

- دكتورة مير شريف . حول كتب هرية (جامعة بيروت العربية ، ١٩٧٠) ، به مقالة من رواية النص والكتاب . والكتاب في الأصل مجموعة أحداث نقيت في التبراسج الأدري من إداة القاهرة

- دكتور حمدي السكوت ، الرواية المصرية وأنجاهاتها الرئيسية من ١٩١٣ إلى ١٩٥٢ . مع مقدمة الأمريكية بالقاهرة ١٩٧١ . يناقش روايات نجيب محفوظ التاريخي ، ورواياته الواقعية ، مع تصنيف ومقدمة وشاعه وبيولوجرافيا . والكتاب في الأصل رسالة دكتوراه من جامعة كيمبردج (١٩٦٥) .

- جون 1 هيرود ، الأدب العربي الحديث ١٨٥٥ - ١٩٧٥ (الناشر : لندن هيرود ، لندن ١٩٧١) . يتحدث عن محفوظ حديثا خاضعا في نقل من صحف .
- وليم برتر وسع حوري (الاستاذان في جامعة كينيديا - بركل) قراءات في الأدب العربي المعاصر

أخوه الأول . القصة والأقصوصة (مقدمة يريل في لندن ١٩٧١) . يشران النص العربي لأقصوصة «ديا الله» مع تعريف وجيز بحياة محفوظ . وترجمته للكليات المصبة إلى الإنجليزية . والكتاب موجه إلى الطلبة الأجانب الذين يدرسون الأدب العربي .
- الدكتورة فاطمة موسى محمود . الرواية العربية في مصر ١٩١٤ - ١٩٧٥ (المجلة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣) . تخصص ثلاثة فصول ل محفوظ

- هيلاري كيليتريك . الولوجة المصرية الحديثة دراسة في النقد الاجتماعي (الناشر : مطبعة إنيكا ، لندن ١٩٧٤) . يتناول هذا الكتاب - كما يدل عنوانه - في المنطقة ما بين النقد الأدبي وعلم الاجتماع . وهو في الأصل رسالة دكتوراه أعدت تحت إشراف الدكتور محمد مصطفى طلوع والأستاذ ألبرت حوراني في كلية سانت أنطوني بجامعة أوكسفورد . تصدره كلمة تمهيدية بقلم الأول . ناقش . في حديثها عن محفوظ قبل الثورة وبعدها . نصاها من نوع حياة مدنية . والنظام السياسي والإداري . ووضع المرأة . والدين . وحالة الثقافة بالمشح . شخص حكايات رواياته . مع بيلوجرافيا مختارة .

- د (أوسل (محررا) دراسات في الأدب العربي الحديث (الناشر : آريس وبيس ١٩٧٥) . وهو في الأصل مجموعة أبحاث ألقيت في ندوة عن الأدب العربي الحديث (يولية ١٩٧٤) بمدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية بجامعة لندن . به ثلاث مقالات عن محفوظ

- «نص محفوظ القصيرة» للدكتور حمدي السكوت : يناقش أقاصيصه من مجموعة خمس الحقول حتى مجموعة شهر الفصل . مردوراييخص نص لم يجمع قط في كتاب . وجدير بالذكر ان الكتاب عد بشر . بالاشتراك مع الدكتور طوسف جوفز . درسه بيلوجرافيه نقدية بيلوجرافيه عن محفوظ في مجلة الحديث (١٥ ديسمبر ١٩٧٢ وبعدها) . نصاها بها أقاصيص محفوظ ومعالاته الأيقه . من نتائج نشاب

٢ - «الروايات العربية والتحول الاجتماعي» للدكتور سليم بركات : يناقش . من رواية سوسيولوجية . روايات محفوظ لثورة فوق

الجيل والنصر والكتاب والسيان والخريف .

٣ - تحليل لـ الحب تحت الظفر ، رواية من تأليف نجيب محفوظ . ليرطوي في جليلك يلخص الرواية . ويتحدث عن الظروف الاجتماعية والسياسية التي ولدتها . ذكرا يخص عيوبها الفنية . كتقحم عصر الميودراما . ميبا إلى أن محفوظ هو صميم مصر

مقالات ومراجعات من الدوريات

- فرعون متبولوت . «اتصالات مع الكتاب العرب» . مجلة ميلك إيست هورام (يناير ١٩٦١) . يتحدث عن التلاتة مقارنا إياها برواية جون جوفريدي قصة آل قورسات . وغائلا إياها «تشر عاصمة كبرى في الأدب الإنساني»

- فرعون متبولوت . «الأدب العربي وحل هو قابل للتصغير» . «بالإنجليزية في الأصل . وترجمها إلى العربية يحيى حقي في مجلة الملة (ديسمبر ١٩٦٢) . يقول : «بعد قصص نجيب محفوظ لا تزال تنتظر الترجمة» . وإلى وقتها حتى ترجم ستلي من كثره الرواج ماضي جديدة . «تسويان كان يعرض على استخدام النص في الحوار

هذا وقد كتبت المذكورة فاطمة موسى في العدد التالي من الملة (يناير ١٩٦٣) تنقيا على هذا المقال تحت عنوان «حول الأدب العربي والفارسي الإنجليزي»

- تيرطوي في جليلك . «تلاتة نجيب محفوظ» . مجلة ميلك إيست هورام (فبراير ١٩٦٣)

- فرانسوا جابرييل . «القصة العربية المعاصرة» . مجلة ميلك إيست هورام (أكتوبر ١٩٦٥)

يتحدث عن كتاب متبولوت من الأدب العربي المعاصر (بالفرنسية) من تحرير ديفول ولوروايكاريوس . وفيه كادج من محفوظ . كما يذكر دراسة الأب جاك جوميه (بالفرنسية) عن التلاتة . وقد نقلها إلى العربية الدكتور نظمي لوطا

- جورج ن . صفر . «الرواية العربية المعاصرة» . مجلة فيدالوس (خريف ١٩٦٦) . يقارن التلاتة برواية توماس مان آل يودسيوث (ترجمها من الألمانية للدكتور عبد الرحمن بلوي) . ويصف قصص والكتاب بأنها «عمل ساذج من حياة الظلام والوحدة» .

- آرثر وسموت . «الأدب العربي الحديث» . مجلة بوكس فيرود (شتاء ١٩٦٧) . يذكر محفوظ عرضا .

- مي موسى . «عن قصة العربية الحديثة» .

مجلة كريك (١٩٦٨) . يتحدث عن رفاق الملق والتلاتة

- دكتور لويس هوفي . «التطورات الناصية والذهنية في مصر منذ عام ١٩٥٢» . في كتاب مصر عند الثورة تحرير ب . ج . فانكيوليس (الناشر جورج آلي وأيوب ١٩٦٨) . تحليل ناقد لأصول ثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢ في التاريخ السياسي والثقافي لمصر . عند لحظة العربية (١٧٩٨) مرور بثورة ١٩١٩ . قابل بين نجيب محفوظ ابن الأرباب ويوسف إدريس ابن الطبقات فائلا إياها «كنايات برجواريان عصيا للوجه» . عاظا الواقعية الاجتماعية واصباها في ذلك نجاحا كبيرا . ثم اكتشف أنيرا أنه مخدورهما إنتاج من بارد عن طريق التعبير عن الروح المذبذبة لطبعا للمحروق تحت ضغط مؤسسات اجتماعية آتمة في الأسياح . وفوي لا يسرها حور من عصر ما قبل الطوفان . يحكم قدر الفرد . ويقول لويس هوفي : «وفي أن محفوظ ويدررهما القاصان الوحيدان القدان سيصمدان لاختيار الزمن» . الأول من خلال «النظام والنحكم» . والثاني من خلال الانقياس في «العناء الأول»

- ديميد كران . «الاتجاهات الأدبية في مصر منذ عام ١٩٥٢» . في كتاب فانكيوليس المذكور أعلاه يصف محفوظ بأنه «روائي يسج الأسلوب الخليل الذي اسبجه رولا وبلاط» . ولكنه لا يدين بشئ فدير الاتي . إذ هو مصري فح . «رواي قصص يحدث من اليسر والمصوبة ما كان يملكه رواية قصص المصور الوسطى الذين مسحونا حكايات ألف ليلة وليلة الأسرة»

- بير كاشيا . مجلة جيونال أوف ميلك إيست هورام (يناير ١٩٦٩) : عرض لكتاب قصص عربية قصيرة حليقة الذي ترجمه ديس جومبول - ديفر يذكر قصة «زعيلوي» ذكرها وجير

- بلانوميج . مقالة عن «النهضة الأدبية في العالم العربي» . طبع في المايجز الأدبي (فا نايجر لراوي ميلمنت) . العدد ٣٥٣٤ (٢٠ نوفمبر ١٩٦٩) . نقلها إلى العربية كمال محمود حمدي في مجلة الملة (فبراير ١٩٧٠) . يقول عن محفوظ : «ظهر ذكر العرب يتقدم الركب سنة ١٩٤١ برويته عااا الخليل (كدا والتاريخ خطأ) ووصل إلى مكانته اعاليه بتلاتة بين القصيرين . قصير الشوق . والكركية (١٩٥١) - ١٩٥٧ م وإن كتبت قبل الثورة» .

- ماسون سوميخ . «قصه «زعيلوي» . لزللف والخط والنص» . مجلة جيونال أوف أريك ليرتشار (الناشر : ج . بريل . لايدن هولندا) العدد الأول (١٩٧٠) عرض للقصة وتصغير رمورها
- متاحم ميلسون . «نجيب محفوظ والبحث عن

المسيحية - مجلة نوايكا ١٧ (١٩٧٠) والكتاب
أستاذ في الجامعة المصرية بالقاهرة

- فنانهم ميسون ، وبعض جوانب من الرواية
نفسية الحديثة ، مجلة ذا مورل ورك (يناير
١٩٧٠) يتطرع محفوظ وجوديا ، والتقصايا التي
يتصارع معها (من خلال شخصياته القصصية) هي
نوت ولسب والإيمان .

- صالح الطعنة ، التهرب والإسلام في النص
العربية الحديثة ، في الكتاب المسوي للأدب المقارن
والعام (١٩٧١) . يتحدث عن الثلاثية - وأولاد
حارثا ، ويرى فيها بين قصة «رحلاوي» ومسرحية
يكتب في انتظار جود

- جبرا إبراهيم جبرا ، الأدب العربي الحديث
والعرب ، مجلة جبريال أوف آراييك ليرتشار ، العدد
الثاني (١٩٧١) . يصف رواية لولوة فوق النيل بأنها
«مثل للاستقلال القائم على تهرب كامل للمسيح
الحديث» إلى من الرواية [

- يوركانيا ، «عبوط متصلة بالمسيحية واليهودية
في المسرحية والنصفة المصرية الحديثة» ، مجلة جبريال
أوف آراييك ليرتشار ، العدد الثاني (١٩٧١)
بناليس الثلاثية - وأولاد حارثا ، مسيحا إلى رأى
الإنسان - لا الدين - هو مركز الاهتمام في الأدب
المصري المعاصر

- ج. ج. فانكولس ، «مساد الفتوة دراسة
بالمسوط في رواية نجيب محفوظ أولاد حارثا» ، مجلة
ميدل إيست ستديز (مايو ١٩٧١) يشرح معنى
الفتوة وظواهرها للقارئ لأجبي ، وينتظر من ذلك
بل تحليل الرواية

- صالح ج. الطعنة ، «حول كتب عربية» ،
مجلة بوكس أبود (صيف ١٩٧١) . عرض لكتاب
الذكورة نور شريف سابق الذكر

- صبري حافظ ، «أناصب عربية حديثة» ،
مجلة نوس : الأدب الأفريقي الآسيوي (أكتوبر
١٩٧١) . عرض لكتاب ديس جوسون - ديفير ،
بشر بالعربية والإجليزية والعربية في هذه المله التي
تصدر ثلاث لغات وهو يجد الترجمة الإنجليزية لنفسه
«رحلاوي» بحية نلاما ، وادى من الأصل

- دكتور لويس عوض ، «التطور الثقافي في
مصر» ، محاضرة أقيمت بالإجيري في ١ نوفمبر ١٩٧١
مركز دراسات الشرق الأوسط بجامعة هارفارد -
ترجمها إلى العربية مع تبديلات الدكتور محمد يوسف
جيم . مجلة الآداب (نوفمبر ١٩٧٢) . وفي تعليقاته
صوب الدكتور لويس عدمه أخطاء ، وخالفه في جملة
أمور ، وفي جاء ذلك بنهجة بشوبا التحامل

- دكتور محمد مصطفى بدوي ، «الانتماء في
الأدب العربي المعاصر» ، «البرسكو» ، كراسات

تاريخ العالم ، بوشاتل - سويسرا (١٩٧٢) وهو
يصف الثلاثية بأنها «نصير - بين أشياء أخرى - أثر
التغير الاجتماعي والسياسي على ثلاثة أجيال من أبناء
القاهرة» .

- روجر م. ١. آلن ، «رواية لولوة لتجيب
محفوظ» ، ذا مورل ورك (أبريل ١٩٧٢) . تحليل
مفصل للرواية وشخصياتها التي يبلغ خمسة وخمسة
رجلا وامرأة .

- روجر م. ١. آلن ، «رواية لولوة لتجيب
محفوظ» (٢) ، مجلة ذا مورل ورك (يناير ١٩٧٣) .
تتمة الدراسة السابقة .

- فزغوند ستولوت ، «كتاب عصر الحاديون» ،
مجلة إنكوانتر (أغسطس ١٩٧٣) . عن سوء الفهم
الذي نشأ بين السلطة وعبية من كتاب مصر - على
رأسهم عوفيل الحكيم ونجيب محفوظ - م انتهى بتمام
حرب أكتوبر ١٩٧٣ .

- ق. المنصور كبر ، «رواية لولوة لتجيب محفوظ» ،
مجلة ميدل إيست إنترناشيونال (سبتمبر ١٩٧٣)
ترجمة للرواية باعتبارها مجموعة من اللوحات ، تعتبر
اللوحات الأخيرة «حكاية أسيرة بشر» أكثر أجزاء
الكتاب شاعرية

- هيلاري كيلبارت ، «الرواية العربية - أمي
موروث واحد» ، مجلة جبريال أوف آراييك
ليرتشار ، العدد الخامس (١٩٧٤) . تطرح ، من
خلال مناقشة محفوظ وغيره ، عددا من الأسئلة
هل للرواية العربية وجود ؟ إلى أي حد يمكن القول
بأن الروايات المكتوبة في أجواء مختلفة من الوطن
العربي تشكل موروثا واحدا ؟ وإلى أي حد يمكن أن
تطبق أحكامنا على الرواية المصرية على الرواية
السورية أو اللبنانية ؟ وإلام ترجع الاختلافات بينها ؟
حين توجد ؟

- م. ن. ميخائيل ، «أوقات عظيمة موت
الدين كما يمكن في الموضوعات لإدريس
ومحفوظ» ، مجلة جبريال أوف آراييك ليرتشار ، العدد
الخامس (١٩٧٤) تناقش قصص «طليعة من
السماء» (من مجموعة حادثة شرق) لإدريس .
وهي حكاية بلا بداية ولا نهاية ، محفوظ (من المجموعة
التي تحمل هذا الاسم) في صورة الفلسفة الوجودية

- بلا توفيق ، «مشورات حديثة» ، مجلة جبريال
أوف آراييك ليرتشار ، العدد الخامس (١٩٧٤)
يذكر صدور رواية لولوة لولوة ، وكتاب الإيقاع
للتصير لسانون صومخ

- لوي ا. جيلز ، «نجيب محفوظ ، دبا الله» ،
مجلة بوكس أبود (صيف ١٩٧٤) مراجعة
وحيدة . بقلم محاصر في كلية ولاية بورتلاند ،
للمجموعة التي ترجمها حاكف نيلدير وروجر آلن .

يقول إن محفوظ «عانى من السجى ، على أية حال ،
منذ حوالي عامين مضيا» (عام ١٩٧٢) . متى كان
ذلك ؟ وهل يطري الأجانب بما لا يدريه ؟ وفي الله
كاتبنا الكبير شر السجون ، فقد رأى خلال مسوانه
السجى - إلا يكن في حياته الشخصية ، من حياة
وطنه وحياة عائلته عموما - ما هو أفسى من السجى ،
وما توء بانصهاله ظهور العصبية أولى الفتوة

- بلا توفيق ، «مشورات أخرى حديثة» ، مجلة
جبريال أوف آراييك ليرتشار ، العدد السادس
(١٩٧٥) . يذكر مجموعة دنيا الله التي ترجمها
حاكف نيلدير وروجر آلن قائلا إن قصصها غتارة من
عده عالمج ، وليس من كتاب دنيا الله وحده ، وأنها
بحوى سورة وجيزة محفوظ . ومسحا من ست
مصححات لرواياته . كي يسجل صدور رواية الطب
تحت المظرة ومجموعة الخريجة

- سهيل بن سليم حنا ، «الإيقاع المتغير» دراسة
في روايات نجيب محفوظ ، مجلة بوكس أبود (ربيع
١٩٧٥) . عرض وجير ، بقلم محاصر في جامعة
أوكلاهوما للمعدانية ، لكتاب صاصون صومخ

- م. ن. ميخائيل ، «الرواية المصرية
الحديثة» ، مجلة ذا ميدل إيست جبريال (صيف
١٩٧٥) . عرض وجير ، بقلم أستاذة مساعده في
قسم لغات الشرق الأدنى وآدابها بجامعة نيويورك ،
لكتاب هيلاري كيلبارت .

- دكتور صبري حافظ ، «الرواية المصرية في
المنبيات» ، مجلة جبريال أوف آراييك ليرتشار ،
العدد السابع (١٩٧٦) . يتحدث عن المنبيات
وعن أعمال محفوظ خلافا .

- دكتور طاطمة عوسي ، «روايات عربية
مترجمة» ، مجلة جبريال أوف آراييك ليرتشار ، العدد
السابع (١٩٧٦) . عرض مجموعة لتبيل أم هاشم
ليحيى حقي من ترجمه د. محمد مصطفى بدوي .
ورواية زقاق المدبل لملفوظ من ترجمه تريفور في
جانبك . تشكو من ترجمه «المعم كرشه» إلى
Mr. Kersha ، ومن أخطاء وقع فيها المترجم
كترجمته : «طابوة الكرنوى نيج عيشا غير محفوظ
سراء» إلى :

Tabana Kafrawy was secretly selling
bread made of pure flour

هذا إن الأدب من حريق في محبته ! يتذكر انه «مثل
الإيطالي : أينا المترجم» ، أينا اعدان ؟ على أينا لا
ملك إلا ان ننس العذر للمترجم الإيجيري . وعمل
شعاعا اشدة - إذ كم من الأجانب - ممن لم
العربية - يستطيع ان يعرف ان كلمة «طابوة» تعني
«مخبر» . وبست مع عم من الرجال ؟ بل يلام
للمترجم لأنه لم يعرض ترجمته - بعد الانتهاء منها -
على أحد أبناء العربية الاصلاء . ممن يعرفون الحق
الذي يتحدث عنه نجيب محفوظ

جوانبه ، ومن ثم لم أن يكف عني من الترجمة على نقل نعم أمهات إلى الإنجليزية ، كاملة ودون اختصار . طلت من رأي الدكتور لويس عويس الذي اقترح يومًا ، على صفحات الأهرام ، أن تكون ترجمة أدبيًا إلى اللغات الأجنبية مختصرة بحرية ، إذ ليس عند طه حسي مثلاً - ل رأي - جديد على قارئ ديكارت وأوجست كومت وزيان ، وليس عند الحاد جديد على قارئ إرس وكارلايل وعلامة للتاليه الأتالية ، وليس عند سلامة موسى جديد على قارئ مرويد وماركس ودارون وشو وويلز . ولو كان الأمر كذلك حقاً - وإن كان علياً أن نقر بأنه كذلك جزئياً - لما استأهل أدبيات طه حسي نقل إلى لغة أجنبية ، أساساً

وللمحظة الثانية أنه يحس دائماً أن يشارك في ترجمة العمل الواحد هناك ، أحدهما من أبناء العربية والثاني من أبناء الإنجليزية ، وإن يُصنّف - إن أمكن - بمقدمة لواحد من كبار الأدباء أو النقاد الغربيين ، وذلك حتى نخرج ما قدم جون فاولز لروايه ميرويلز .

وللمحظة الثالثة أنه يحس بورارة الثقافة أو الخس الأهل للثقافة أو غير ذلك من اهتبات أن تعمل على تريب الناشئين والمترجمين الأجانب في ترجمة محفوظ وغيره - حتى يحنّ اليوم الذي يراه فيه منشوراً في سلاسل تورع بالآلاف - بل الملايين - كسطرة «بنجوين» الدائمة الصبغ ، ويومها يكمل الجزء الممتاز حقا من أدبيات أن يكون مطروحا للنقاش على الساحة العلمية

أقول قول هذا لا طمعا في أن ينقل أدبيات من طاق أهلية إلى طاق العلمية ، ولا في أن نخرج أحد أدبيات العرب جائزة بول وما إلى ذلك من لمز الفول - وإنما أقول - ببساطة - من منطق الإيمان بالادب النامي - شرياً كان أو غريباً - بل من حتى واحد - نجرى نفس الدماء في عروقه وشريته ، ونتجاوب فيه أصداه النص الشاعرة للمكرة على اختلاف الأعصر والامكنة - وإيماناً بأن في أدبيات العرب - وفي الطليعة منه ادب محفوظ - ما هو على أن يضفي شيئاً إلى وجد البشري من ثروة الخيال والوجدان - ومن آيات الفكر والبيان

كيباتريك) ونصص مصرية قصيدة (ترجمة ديس جونسون - ديفير) وذلك الرغبة لصنع لغة إيوهم (ترجمة ديس جونسون - ديفير) يذكر ييلوجرافيا (لم تقع لي) ، عن القصة العربية المترجمة إلى الإنجليزية ويانها

- م ب . طوان . «ييلوجرافيا عن قصص عربية حديثة مترجمة إلى الإنجليزية» . مجلة ميلد إيست جبرنال ٢٦ (١٩٧٢) . ص ١٩٥ - ٢٠٠

- «مايكل ويلد» ، «ستان في عصر مجلة جبرنال أولف أراييك لرتشار» ، مجلة ميلد إيست جبرنال (يناير ١٩٨١) . عرض للمجلدين الأولين من هذه الملة المتارة . يذكر مقالها عن محفوظ . خاصة مقالة صليون سوميغ عن قصة «رحيلادي» .

- «ايان ديفلارد بيتون» ، «أنياء معقودون» ، مجلة فا لولري ديفر (سبتمبر ١٩٨١) . عرض للترجمة الإنجليزية لرواية لولاد حورتا . يصف محفوظ بأنه معروف في الشرق العربي كما أن دكتور وسكوت معروفان في الغرب الأمريكي» (عرضاً ، أذكر أن لم أعك قط من صديق منحوظة يجب محفوظ المقالة إنه لم يستطع على جعل ناسم على كمال رواية واحدة ليذكر على النهاية» يصف الرواية بأنها لظورية . دامت نظرة حبيبة للشاوم» بل قاطعة - إلى الطيعة البشرية .

خاتمة

تلك - نبي القارئ - نعم الكتب والمقالات المكتوبة عن محفوظ ، لا يولت كلها - ونمة غيرها بما لا بد قد قاتى - فحسب أنه قد ملأ ديا الناطق بالإنجليزية - على امتداد كوكبا - وشغل الناس فالحق أن هذه الكتابات كلها لا تعدو أن تكون قطرة في بحر فقد الواسع الأرجاء . لا يلمت إليها سوى المتخصصين في الأدب العربي - أو القوم من قراء الغرب - وهم محدودو العدد - بالوقوف على هذه الحواهر العربية النادرة . وربما كان من الملائم أن نسم هذا السج بحد من الملاحظات .

وللمحظة الأولى أن ما ترجم من أعمال محفوظ قليل لا يتناسب مع خزانة إنتاجه ، ولا يعكس كل

- «ملا توفيق» ، «مشورات حديثة» ، مجلة جبرنال أولف أراييك لرتشار . العدد السابع (١٩٧٦) تذكر ترجمة أسبانية لثاني عشرة قصة محفوظ . مختارة من ست مجاميع مختلفة ، نشرت بين ١٩٣٨ و١٩٧١ ، مع مقدمة من على صفحات .

- ديس جونسون - ديفير . «الأدب العربي مرجعاً» ، مجلة ميلد إيست إنترناشيونال (سبتمبر ١٩٧٦) . تويه سلسلة «الكتاب العرب» التي تصدرها دار «ديان» للنشر في لندن . وتذكر من منشورات : «صير صيرصار للحكيم» (ترجمة جونسون - ديفير) و«قافى لفظ محفوظ» (ترجمة تريمر في جاسيك) ونصص عربية قصيدة حبيبة (ترجمة جونسون - ديفير) وموسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح (ترجمة جونسون ديفير)

- «د . اوسل» ، «كتاب عرب» . مجلة ميلد إيست إنترناشيونال (أكتوبر ١٩٧٦) . عرض لترجمات الكتب الأربعة المذكورة أعلاه

- «روبرت برينجهurst» ، «قصص عربية قصيرة حديثة» ، مجلة ولد لرتشار لولدي (ربيع ١٩٧٧) . عرض لكتاب ديس جونسون - ديفير . يذكر في ثناء كتابه عنوانه 'Modern Islamic Literature, by James Kritzeck' لم يقع لي ، ولا أدري إن كان به شيء من محفوظ . - «لنفور في جاسيك» ، «رواية محفوظ الكرطك» . صير مصر الحديث - تحت حكم عبد الناصر - ينكشف» ، مجلة فا ميلد إيست جبرنال (ربيع ١٩٧٧) . تحليل مفصل للرواية في سياقها السياسي والاجتماعي .

- «فيكتور ج . داهراج» ، «ثلاث روايات مصرية معاصرة» ، مجلة إيريل (كندا) (أكتوبر ١٩٧٩) عرض للروايات التي ترجمت منذ احتلالها . يقارن رواية الكرطك بروايات كرمشوف إفرود . وألكرندر سوكستين

- «م . ج . ل . بويج» ، «القصة العربية الحديثة في ترجماتها الإنجليزية» . مقالة مراجعة» . مجلة ميلد إيست جبرنال (يناير ١٩٨٠) . يتحدث عن ترجمات ميرويلز محفوظ ، وعرض الزين للطيب صالح . ورجال في الشمس نصاد كتمان (ترجمتها جيلاري

- Ostle, R. C. 'Arab Authors', Middle East International (October 1976) PP 31-32
- Bringhurst, Robert. 'Modern Arabic Short Stories', World Literature Today, (Spring 1977), P 327
- Le Gassick, Trevor. 'Mahfuz' Al-Karnak: The Quiet Conscience of Nasir's Egypt Revealed' The Middle East Journal, Vol. 31, No. 2 (Spring

- 1977), PP. 205-212.
- Ramraj, Victor J. 'Three Contemporary Egyptian Novels', Ardel (University of Calgary, Canada), Vol. X, No. 4 (October 1979), PP. 104-106.
- Young, M. J. L. 'Modern Arabic Fiction in English Translation: A Review Article', Middle Eastern Studies, Vol. 16, No. 1 (January

- 1980), PP (147)-158.
- Peled, Matityahu. 'Two Volumes of the Journal of Arabic Literature', Middle Eastern Studies, Vol. 17, No. 1 (January 1981), PP (126)-133.
- Netton, Ian Richard. 'Lost Prophets', The Literary Review, Vol. 2, No. 40 (September 1981), PP 6-7 (On Children of Gebelawi).

Periodical Essays and Reviews

- Stewart, Desmond. 'Contacts with Arab Writers', *Middle East Forum* (January 1961), pp. 19-21
- Stewart, Desmond. 'Arabic Literature', article specially commissioned for *al-Majalla* (Cairo) (December 1962), Arabic translation by Yahya Haki, pp. 14-17
- Le Gasnek, Trevor. 'Najib Mahfouz's Trilogy', *Middle East Forum* (February 1963).
- Gabrieli, Francesco. 'Contemporary Arabic Fiction', *Middle Eastern Studies*, Vol. 2, No. 1 (October 1965).
- Sfeir, George N. 'The Contemporary Arabic Novel', *Daedalus* (Fall 1966), PP 941-960.
- Wormhaudt, Arthur. 'The New Arabic Literature', *Books Abroad* (Winter 1967).
- Mossa, Matti, I. 'The Growth of Modern Arabic Fiction', *Critique*, Vol. XI, No. 1 (1968) PP 5-19
- Awad, Louis. 'Cultural and Intellectual Developments in Egypt since 1952', in *Egypt Since the Revolution*, ed. P. J. Vatikiotis, George Allen and Unwin Ltd., P. 1968, PP 143-161
- Cowan, David. 'Literary Trends in Egypt Since 1952', in *Egypt Since the Revolution*, ed. P. J. Vatikiotis (see above), PP. 162-177.
 - Cachia, P. 'Modern Arabic Short Stories', *Journal of Middle Eastern Studies*, Vol. 5, No 1 (January 1969), PP 79-80
 - Anon. Review article of Denys Johnson-Davies' *Modern Arabic Short Stories*, *The Times Literary Supplement*, 3534 (20 November 1969).
Translated into Arabic by Kamal Mamdouh Hamdi, *al-Majalla* (February 1970), PP 116-118.
 - Somekh, S. 'Zabalawi - Author, Theme and Technique', *Journal of Arabic Literature*, Leiden E. J. Brill, Vol. 1 (1970), PP 24-35.
 - Milson, Menahem. 'Nagib Mahfuz and the Quest for Meaning', *Arabica* XVII (1970), PP 177-186.
 - Milson, Menahem. 'Some Aspects of the Modern Egyptian Novel', *The Muslim World*, Vol. LX, No. 3. (July 1970), PP. 237-246.
 - Altoma, Salih J. 'Westernization and Islam in Modern Arabic Fiction', *Yearbook of Comparative and General Literature* (1971), PP. 81-88.
 - Jabra, Jabra Ibrahim. 'Modern Arabic Literature and the West', *Journal of Arabic Literature*, Vol. II (1971), PP (76)-91
 - Cachia, P. 'Themes Related to Christianity and Judaism in Modern Egyptian Drama and Fiction', *Journal of Arabic Literature*, Vol. II (1971), PP. (178)-194.
 - Vatikiotis, P. J. 'The Corruption of Futuwwa
A Consideration of Despair in Nagib Mahfuz's *Awlad Haritma*', *Middle Eastern Studies*, Vol. 7, No. 2. (May 1971), PP 169-184.
 - Altoma, Salih J. 'About Arabic Books', *Books Abroad* (Summer 1971), PP 559-560.
 - Hafez, Sabri. 'Modern Arabic Short Stories', *Lotus: Afro-Asian Writings* (October 1971), PP. 188-191 (English Version by Nihad A. Salem).
 - Awad, Lewis. Lecture delivered at the Center of Middle East Studies, University of Harvard, on November 1, 1971. Arabic translation, with notes, by Mohamed Yusef Najm in *al-Adab* (Beirut) (November 1972), PP. 2-7
 - Badawi, M. M. 'Commitment in Contemporary Arabic Literature', Neuchatel, Switzerland, Unesco: *Cahiers d' Histoire Mondiale*, Vol. XIV, No. 4 (1972), PP 858-879.
 - Alwan, M. B. 'A Bibliography of Modern Arabic Fiction in English Translation', *Middle East Journal*, 26 (1972) PP 195-200.
 - Allen, Roger M. A. 'Mirrors by Nagib Mahfuz', *The Muslim World*, Vol. LXII, No. 2 (April 1972), PP 115-125
 - Allen, Roger M. A. 'Mirrors by Nagib Mahfuz (11)', *The Muslim World*, Vol. LXIII, No. 1 (January 1973), PP 15-27
 - Stewart, Desmond. 'Egypt's Embattled Writers', *Encounter* (August 1973), PP 85-92.
 - El-Manssour, F. 'Mirrors by Naguib Mahfouz', *Middle East International* (September 1973), PP 31-33 (with a checklist of translated works by Mahfouz on P. 32).
 - Kilpatrick, Hilary. 'The Arabic Novel - A Single Tradition?', *Journal of Arabic Literature*, Vol. V (1974), PP (93)-107
 - Mikhail, Mona N. 'Broken Idols - The Death of Religion as Reflected in Two Short Stories by Idris And Mahfuz', *Journal of Arabic Literature*, Vol. V (1974), PP (147)-157
 - Anon. 'Recent Publications', *Journal of Arabic Literature*, Vol. V (1974), PP 161-163.
 - Giffen, Lois A. 'Nagib Mahfuz Gods' World', *Books Abroad* (Summer 1974).
 - Anon. (Other Recent Publications', *Journal of Arabic Literature*, Vol. VI (1975) PP. 154-155 (bibliographical note).
 - Hanna, Suhail ibn-Salim. 'The Changing Rhythm: A Study of Nagib Mahfuz's Novels', *Books Abroad* (Spring 1975), P 371.
 - Mikhail, Mona N 'The Modern Egyptian Novel', *The Middle East Journal* (Summer 1975).
 - Hafez, Sabry. 'The Egyptian Novel in the Sixties', *Journal of Arabic Literature*, Vol. VII (1976), PP (68)-84.
 - Moussa-Mahmoud, Fatma 'Arabic Novels in Translation', *Journal of Arabic Literature*, Vol VII (1976), PP (151)-153.
 - Anon. 'Recent Publications' *Journal of Arabic Literature*, Vol VII (1976), P 158.
 - Johnson-Davies, Denys. 'Arabic Literature in Translation', *Middle East International* (September 1976), P 23

A Bibliography of Naguib Mahfouz in English

(in chronological order)1.

Naguib Mahfouz Novels

- *Midaq Alley*, translated with an introduction by Trevor Le Gassick, Beirut, Khayats, 1966
- *Miramar*, translated by Fatma Mousa-Mahmoud, edited and revised by Maged el-Kommos and John Rodenbeck, introduction by John Fowles, London Heinemann, 1978.
- *Al-Karnak*, in *Three Contemporary Egyptian Novels*, translated and edited by Saad El-Gabalawy, Fredericton, New Brunswick, York Press, 1979.
- *Children of Gebelawi*, translated with an introduction by Philip Stewart, London Heinemann, 1981

Short Stories

- *The Pusha's Daughter*, translated by F el-Manssour, *Middle East Forum*, (October 1960).
- *Filfil*, translated by F el-Manssour, *Middle East Forum*, (June 1961).
- *Hunger*, *The Scribe*, 4 (1962).
- *Zaabalawi*, *Arab Review*, 24 (1962)
- *God's World*, *The Scribe*, 9 (1964).
- *The Doped and the Bomb*, *Arab Observer*, No 327 (1966).
- *Zabalawi*, *New Outlook*, 10 (1967).
- *Zaabalawi*, translated, with a Preface and a biographical note, by Denys Johnson - Davies, in *Modern Arabic Short Stories*, London Oxford University Press, 1967
- *The Mosque in the Narrow Lane*, translated by Nadia Farag and revised by Josephine Wahba, Hanzal and the Policeman, translated by Azza Kararah and revised by David Kirkhaus, in *Arabic Writing Today: The Short Story*, Edited with an introduction by Mahmoud Manzaaous, Dar Al-Maaref

Cairo, 1968 (with a biographical note and a bibliography).

- *Under the Umbrella*, *New Outlook*, 12 (1969).
- *Sleep*, translated by Nihad A. Salem, *Afro-Asian Writings* (April 1970)
- *Honeymoon*, *Arab World*, vol. XVII (August-September 1971)
- *Child of Ordeal*, *Arab World*, vol. XVII (August-September 1971).
- *Naguib Mahfouz: A Selection of Short Stories*, *Prism Supplement V*, Cairo, 1972 (with a biographical sketch).
- *The Mosque in the Alley*, translated, with notes, by Joseph P. O'kane, *The Muslim World* (January 1973)
- *God's World: An Anthology of Short Stories*, translated by Akel Abadir and Roger Allen, Minneapolis: Mn. Bibliotheca Islamica, 1973.
- *The Conjurer Made off with the Dish*, translated, with a biographical note, by Denys Johnson-Davies, in *Egyptian Short Stories*, London Heinemann, 1978.

II Works on Naguib Mahfouz Books

Somekh, Sasson. *The Changing Rhythms: A Study of Najib Mahfuz's Novels*, Leiden- E. J. Brill, 1973.

Unpublished Theses and Dissertations.

- Stewart, Philip. *Awlad Haritea by Naguib Mahfuz: Its Value as literature and as an Indication of the Present State of Religious Sentiment in Egypt*, Unpublished thesis presented for the degree of B. Litt., Oxford, 1963.
- El-Hazmi, Mansour Ibrahim. *The Modern Arabic Historical Novel*, Unpublished thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, The University of London, 1966.

Chapters or Sections of

- Sherif, Nur. *About Arabic Books*, Beirut Arab University, 1970 (Chapter on the Thief and the ~~House~~)
- Sakkut, Hamdi. *The Egyptian Novel and its Main Trends from 1913 to 1952*, The American University in Cairo Press, 1971 (Chapters on *Radiha*, *Kifah Tibi*, *Al-Qahira al-Jadida*, *Zuqaq al-Midaqq* and the Trilogy) with a preface, an Introduction, a Conclusion and a Bibliography.
- Haywood, John A. *Modern Arabic Literature 1800-1970*, London Lund Humphries, 1971, PP 206-207
- Brinner, William M. and Khouri, Mounah A. *Readings in Modern Arabic Literature: The Short Story and the Novel*, Leiden: E. J. Brill, 1971

(Reprints the Arabic original of Dunya Allah with a biographical note and an English vocabulary)

Moussa Mahmoud, Fatma. *The Arabic Novel in Egypt 1914-1970*, The Egyptian General Book Organization, 1973 (Chapters on 'Naguib Mahfouz and the developments of the Arabic Novel' 'The novel as a Record of Social Change' 'Alexandria and the Later Novels of Naguib Mahfouz' with a Preface and a Bibliography).

- Kilpatrick, Hilary. *The Modern Egyptian Novel: A Study in Social Criticism*, London, Ithaca Press, 1974 (Chapter Three, Chapter Four and Passim.)
- Ostle, R. C (ed) *Studies in Modern Arabic Literature*, Teddington House, warminster Wilts, England Ans and Phillips Ltd., 1975 (Chapters on 'Najib Mahfuz's Short Stories' by Hamdi Sakkout, 'Arabic Novels and Social Transformation' by Halim Barakat and 'An Analysis of al-Hubb tabt al-Matar (Love in the Rain) by Trevor Le Gassick)

بليوجرافيا

الرواية المصرية

(١٩٧٠ - ١٩٨١)

□ صبرى حافظ

لا شك في أهمية القوائم البليوجرافية المتخصصة لأي بحث علمي أو أدبي جاد ، ليس فقط لأن القائمة المتخصصة التي تخص مفردات المادة التي يتعامل معها الباحث ، تخفف من مشقة البحث ، وتضيق قدراً من النجاة على النتائج التي يرسل إليها الباحث وقد تعمل مع مادة عنه التي أتيح إحصاؤها ومحصيها سداً . ولكن أيضاً لأن توافر هذه القوائم المتخصصة يفتح أمام الدارس ميلاً لاستقصاء ظواهر أو طرح أسئلة قد تلبث عنه بهياب هذه القوائم أو باضطراب . وقد تنامي الاهتمام بهذه القوائم المتخصصة في مجال الدراسات الأدبية بشكل واضح في العقدين الأخيرين ، وهو اهتمام يرجو له المزيد من التمر والاطراد

ومن المسلم به أن أي قائمة متخصصة - في الأدب الحديث خاصة - تصبح مختلفة عن الواقع الذي يحصره بمجرد الانتهاء من إعدادها ، ناهيك عن بشرها ، ليس فقط لأن واقع الأدب الحديث في مصر واقع متحرك ومتطور دائماً ، ولكن أيضاً لأنه مجرأ الانتهاء من أية قائمة وعرضها على جمهور واسع من القراء والمتخصصين يبدأ اكتشاف بعض الثغرات أو القصور فيها . ومهمة الحركة النقدية المصرية والصحية أن تعمل باستمرار على رأب هذه الثغرات . وعلى كمال الجهود الفردية في هذا المجال وتكملها ، لأن الحصر الشامل الكامل ، الذي لا ياتيه الرب من أي جانب ، لا يفي إلا بالقرسات الكبيرة ذات الإمكانيات الضخمة . ولأن مهمة الحركة النقدية هي أن تعمل على تكامل هذه الجهود الفردية وتضارفاً . لا أن يتغنى بعض أفرادها كالمخلوع على إنجازات بعضهم بالانهاك أو التبرج

وقد سبق أن أعددت قائمة شاملة بالروايات المصرية المنشورة منذ ظهور الأجنحة الأولى لنشاط الروائي في مصر عام ١٨٩٧ حتى آخر عام ١٩٦٩ ، وهو عام إعدادها . وقد نشرت هذه القائمة في العام التالي بمجلة (الكتاب العربي - عدد ٥٠ - يوليو ١٩٧٠) التي كانت تصدرها دار الكتاب العربي آنذاك ، وهي الدار التي أصبحت الآن الهيئة المصرية العامة للكتاب . ولقائمة اليوم ليست إلا متابعة لما قمته في تلك القائمة الأولى وتكمله له . ومن هنا فإنها تبدأ من حيث انتهت القائمة الأولى وتقف عند نهاية عام ١٩٨٠ . وهو العام السابق مباشرة للعام الذي أعددت فيه القائمة الحالية

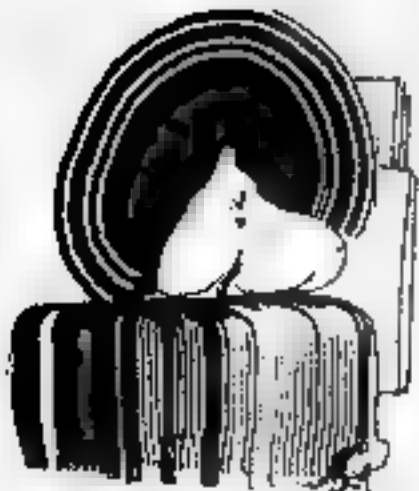
وتعتمد هذه القائمة نفس مرجع القائمة السابقة من حيث إنها - كأي عمل بليوجرافي سليم - ليست حكماً نقدياً على الأعمال الروائية ، بل مرجع بعضها ويحيى البعض الآخر ، وفق معايير نقدية معينة ، ولكنها حصر محايد لكل ما ظهر في هذا الميدان ، لا يستبعد إلا روايات الإكراه الرخيصة ، ويحاول أن يبرز كل أشكال الروايات ، سواء أكانت قصيرة أم طويلة ، لأن الرواية القصيرة Short Novel تنتمي إلى جنس الرواية وليس إلى جنس القصص . وقد اختلفت هذه القائمة القصص الشعرية أو الزوجية لأن مكانها قوائم الشعر وليس القصة ، وكذلك السير الذاتية وكتب الرحلات ، إلا إذا توافرت لها الصياغة القصصية التي تخرج بها عن مجرد تسجيل الحواضر والذكريات

وقد رتب القائمة ترتيباً ألفبائياً حسب اسم المؤلف . ثم ربيت الروايات لعدم اسم كل مؤلف ترتيباً تاريخياً . وقد جاء بعد اسم الرواية اسم الناشر أو المطبعة ، وسكان النشر ، إذا كان هذا المكان خارج القاهرة . أما إذا أظفل ذكر المكان فهي هنا أنه في القاهرة - وليس هناك مبدعة لتكرار كلمة القاهرة في أغلب المفردات . وبعد ذلك تحيء سنة النشر وعدد الصفحات . وقد اعتمدت عند إعدادي هذه القائمة على الأعمال المودعة بدار الكتب ، وعلى فهراس هذه الدار وبشرائها . ثم حاولت استكمال ما يتبقى من معلومات على قدر جهدي من مطالبا ومن مكتبات الأصدقاء . ومع ذلك لا أستطيع أن أدعي ، في نهاية هذه القائمة ، أنها جامعة مانعة . وكل ما أستطيع أن أقصده أنني بللت قصارى جهدي حتى تكون كذلك

عجالة الأسلاك ، مطبعة للفرقة ، ١٩٧٨ ، ٣١٢ ص	إبراهيم أحمد محمد
النسر والصقر ، مطبعة للفرقة ، [١٩٧٨] ، ٣٧٤ ص	
تصوغ من القمح ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٠ ، ١٠٢ ص	إبراهيم النور
من النازكة في القريح (غرام رسام) ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ ، ٢١٢ ص	إبراهيم الخطيب
فرحيات طيب ، دار الشرق الأوسط للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٥٤ ص	إبراهيم زكي السامي
الطريق ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧١ ، ١٤٨ ص	إبراهيم عبد الحليم
ابن الإنسان ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٣ ، ١٢٨ ص	
في باطن الأرض ، شركة الإسكندرية للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ١٩٧٢ ، ١١٤ ص	إبراهيم عبد المجيد
في الصيف الساج والسن ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩ ، ١٥٤ ص	
مذكرات جامعة ، المكتبة الشعبية ، ١٩٧٢ ، ١٢٧ ص	إبراهيم خليل
برديس (الصيف للفرقة) دار الهلال ، ١٩٧٢ ، جزآن ، ٢٨٠ ص ، ٢٨١ ص	إبراهيم الورداني
سيد مجهول في دار الهلال ، ١٩٧٤ ، ١٤٥ ص	أبو المعالي أبو النجا
دني ودعوى وأسماعيل - دار الشروق ، ١٩٧٤ ، ١٩٣ ص	إحسان عبد القدوس
الطراد والشمس الأخرى ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ٣١٩ ص	
وتسببت ألى حواء - دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ١٧٨ ص	
لا تتركوا هنا وحدي ، مؤسسة روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ١٣٧ ص	
الناس في كهر كسكر ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ٢٢٢ ص	أحمد الشيخ
حياة قلب - مؤسسة أخبار اليوم ، ١٩٧١ ، ١٤١ ص	أحمد المصاوي محمد
عنزة بن شداد ، دار التحرير للطبع والنشر ، ١٩٧٢ ، ٢٧٠ ص	أحمد جهانس صالح
أثر ابن عنزة ، مؤسسة روز اليوسف ، ١٩٧٣ ، ١٦٠ ص	
هذا هو الحب ، مطبعة أحمد فهمي ، قريشا ، ١٩٧٣ ، ٩٦ ص	أحمد عبدالمجيد وهب
الحب وحده لا يكفي ، مكتبة غريب ، ١٩٧٩ ، ٢٣٨ ص	أحمد فريد محمود
حكاية عبد الرحمن ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٧ ، ١٧٣ ص	أنسا حليم
حمام اللاطيل ، كتابات مطهرة ، ١٩٧١ ، ١٤٤ ص	إسماعيل ولد الدين
الأمر ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٢ ، ١١٠ ص	
حصص أخضر ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٣ ، ٩٦ ص	
لمجرة حب ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٧٤ ص	
طائر الحب ، مؤسسة أخبار اليوم ، ١٩٧٦ ، ١٤١ ص	
السطانة ، مكتبة غريب ، ١٩٧٦ ، ١٢٢ ص	
دار الطاح ، مكتبة غريب ، ١٩٧٧ ، ٩٥ ص	
لموت خلف القنلق ، مكتبة غريب ، ١٩٧٧ ، ١٢٨ ص	
الحب تحت الأشجار ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨ ، ٩٥ ص	
رحلة الشقاء والحب ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨ ، ١٤٣ ص	
المياضية ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨ ، ١٢٨ ص	
الماشقان ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ٩٦ ص	
أحزان مفارقة ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ١٤٤ ص	
ولاق المسكر ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ١٢٨ ص	
منزل العائلة المسومة ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ١٣٦ ص	



ولنظل إلى الأبد أصغلاً . دار العلم للطباعة . ١٩٧١ . ١٨٥ ص	إقبال بركة
الصمت والصدى . الهيئة العامة للكتاب . ١٩٧٠ . ١٤١ ص	أمين المبروطي
ليالي الشمس . الهيئة العامة للكتاب . ١٩٧٥ . ١٥٣ ص	
الساعة تدق العاشرة . دار الشعب . ١٩٧٠ . ١٣٥ ص	أمين يوسف طراب
بنك القلق . دار المعارف . ١٩٧١ . ١٩٠ ص	توفيق الخكيم
هل أنا آثم . مطبعة مصر . ١٩٧٥ . ٢٠٧ ص	يسير التميم
أسوار ولا شاطئ . مكتبة مصر . ١٩٧٣ . ١٤٥ ص	لروت أمارة
جنود في الهواء . مكتبة مصر . ١٩٧٥ . ١٠٢ ص	
الغضب . دار مجلة مصر . ١٩٧٦ . ٢٠٠ ص	
حسين بنظم . الدار الثقافية للطباعة . ١٩٧٧ . ١٩٢ ص	لروت بنظم
قلمني وركل . مؤسسة أخبار اليوم . ١٩٧٦ . ١٦٠ ص	جادية صديق
ولأنهم الشيطان . دار الهلال . ١٩٧٥ . ١٦٢ ص	جمال حماد
الزويل . وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٤	جمال المصطفى
الزوي . مكتبة مطبول . ١٩٧٥ . ٢٤١ ص	
الزواجر . الهيئة العامة للكتاب . ١٩٧٧ . ١٤٠ ص	
ولأنهم الشيطان . دار الثقافة الجديدة . ١٩٧٧ . ٤١٨ ص	
الزوجة الخفية . دار الفكر العربي . ١٩٧٠ . ٢٠٤ ص	جمالان حمزة
الزوجة الخفية . م . أخبار اليوم . ١٩٧٤ . ١٠٤ ص	
زوج قن لثراء . دار الشعب . ١٩٧٦ . ١٢٦ ص	
القضية . مطبعة الكيلاني . ١٩٧٥ . ٢٢٣ ص	حامد الشرفاوي
حياء فان . مطبعة الكيلاني . ١٩٧٥ . ١٤٤ ص	
هبة حكاية . دار الفكر العربي . ١٩٧٥ . ٢٠٨ ص	حسن رشاد
الأعراف . دار الفكر العربي . ١٩٧٨ . ٢٩٤ ص	
الأقعة . دار المعارف . ١٩٧٨ . ٢٤٤ ص	
خطايا الصدور . دار الفكر العربي . ١٩٧٩ . ٢٦٨ ص	
الطش . كتاب الإذاعة والتلفزيون . ١٩٧٣ . ٢٥٦ ص	حسن محسب
وراء الشمس . دار الهلال . ١٩٧٥ . ١٩٠ ص	
العشق . الهيئة العامة للكتاب . ١٩٧٦ . ١٢٨ ص	
القصي والليل . مطبعة دار نشر الثقافة . الإسكندرية . ١٩٧٠ . ٢١٨ ص	حسن نصار
حب وكلاح . المجلس الأعلى للثقافة والآداب . ١٩٧٦ . ١٩٢ ص	حسن عويس مطر
أدم يعود إلى الجنة . دار المعارف . ١٩٧٢ . ١٧٦ ص	حسن مؤنس
الغيب عروج الخلية . الهيئة العامة للكتاب . ١٩٧١ . ١١٢ ص	عيسى شلي
الأوباش . م . روز اليوسف . ١٩٧٨ . ٢١٨ ص	
اعتل الشيطان . مكتبة الأنجلو المصرية . ١٩٧٠ . ١١٥ ص	فريدة رسم
المغرب الأكبر . مكتبة الأنجلو المصرية . ١٩٧٢ . ١٤٦ ص	
فص ملح وقاب . دار الشعب . ١٩٧٣ . ١١٨ ص	
عبي طراب . دار النشر العربي . ١٩٧١ . ١٥٠ ص	رووف المرحري
شاهته . م . أخبار اليوم . ١٩٧٤ . ١٣٤ ص	رائد عبد الله
كلهم أصغلاً . دار نسامة للطباعة . ١٩٧٩ . ٥٤٠ ص	رجاء عطيش
رسالة ورداع . مطبعة العاصمة . ١٩٧٢ . ١٣٦ ص	رزي عيضاكم عامر



الحب في حياتي ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٦٨ ص	رشاد رشدي
الحب هنا ، م . أنوار اليوم ، ١٩٧٩ ، ٢٠٨ ص	رشدي صالح
عشرة أيام تكني ، مطبعة الخيرة ، الإسكندرية ، ١٩٨٠ ، ١٦٩ ص	رشيدة مهران
السكن في الأديار العليا ، دار الكلمة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ٩٤ ص	رهنم السعيد
أنا ونورا وماعت ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٨ ، ٧٩ ص	رهف بشوي
عيد تحت الشمس ، دار الجبل للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٢٤٤ ص	رمسيس جرجس
هروب الطائر الأبيض ، مكتبة الثقافة الحديثة ، الإسكندرية ، ١٩٧٦ ، ٩٠ ص	رمسيس أيوب
الأيام المظلمة ، مكتبة الثقافة الحديثة ، الإسكندرية ، ١٩٧٧ ، ١٠٨ ص	
بين آدم وسواء ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ١٢٨ ص	زكي مبارك
بحدث أحيانا ، دار الشعب ، ١٩٧٥ ، ١٤٦ ص	رينب رشدي
هناك يقرب الحب ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٥ ، ١٥٣ ص	رينب صادق
لا تسرق الأحلام ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ١٧٤ ص	
السرابة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ٣١٠ ص	سامي البنداري
البحث عن النسيان ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٧ ، ١٨٤ ص	سعد حامد
أجعة من رصاص ، دار المعارف ، ١٩٧٢ ، ١٩٧ ص	سعد الطام
جلامبو ، أفلام الصحوة ، الإسكندرية ، ١٩٧٥ ، ١٣٢ ص	سعيد سالم
بوابة حور ، أفلام الصحوة ، الإسكندرية ، ١٩٧٧ ، ١٩٢ ص	
البدء والأحرار ، مطبعة الوادي ، الإسكندرية ، ١٩٨٠ ، ١٤٢ ص	
أيام العمر أو الفناء الأخير ، دار نشر الثقافة ، ١٩٧٥ ، ١٣٢ ص	سعيد المقدم
أصوات ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٢ ، ٧٦ ص	سيفان فهاش
هكذا تكلمت الأحجار ، المركز المصري السمعي ، ١٩٧٩ ، ١١٨ ص	سحر عبد الباق
امرأة في الظل ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ٣٦١ ص	سوسى عبدالكريم
أطول يوم في تاريخ مصر ، مطبعة دار التأليف ، ١٩٧١ ، ٢٢٦ ص	السيد الشوربجي
قصة الأنبياء ، مطبعة القاهرة ، ١٩٧٥ ، ٩٦ ص	السيد عبد الفتاح
الشمس والظلال ، مطبعة الملق ، ١٩٧٠ ، ٢٦٤ ص	شكري بس يوسف
الحلق ، مكتبة الكمال ، ١٩٧١ ، ٢٥٥ ص	شوقي بشري
الموت والتطاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٢٣٦ ص	شوقي عبد الحكيم
الصحك والدمامة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ، ١٤٨ ص	
الشبالة ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ١٦٦ ص	صالح جودت
البحر ، دار الهلال ، ١٩٧٣ ، ١٨٦ ص	صالح موسى
السجى ، دار الهلال ، ١٩٧٦ ، ١٩٨ ص	
فساد الأمكنة ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٣ ، ١٦٠ ص	صبرى موسى
الزبد والسكى ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ١٥٤ ص	صلاح الملا
نجمة نسطري ، دار الثقافة الحديثة ، ١٩٧٤ ، ٢٨٧ ص	صنع الله إبراهيم
عاصفة في قلب ، دار المعارف ، ١٩٧٣ ، ٢٤٠ ص	صوفى عبد الله
يت في الربيع ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ١٥٨ ص	فياض الشولاري
الأسوار العالية ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٢ ، ١٩٢ ص	عباس الأسواني

الحفيد ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٣ ، ١٢٨ ص	عبدالحاميد جوده السحار
شيء نسيه البشر ، دار الفلال ، ١٩٧٢ ، ١٥٨ ص	عبدالرحمن حجاج
اتصال المتصورة ، مكتبة مصر ، ١٩٧٣ ، ٢١٤ ص	عبدالتار أحمد فراج
البحث عن بندقية ، الطبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ، ٢٨٧ ص	عبدالتار محمد خليل
غريب بين الدباب ، الطبعة العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ١٧٤ ص	
الحب لا يموت ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٢ ، ٢٧٨ ص	عبدالمعج نصرى
حب بلا حدود ، الطبعة الأولى ، السيلوين ، ١٩٧١ ، ١٨٨ ص	عبدالعزیز الشاوى
المعاداة الفاضلة ، لجنة النشر للجامعات ، ١٩٧١ ، ١٤٠ ص	
حصان النعم ، مطبعة ربحان ، السيلوين ، ١٩٧٢ ، ١٣٢ ص	عبدالعزیز محمود
سراب الليل ، مطبعة المتصورة ، المتصورة ، ١٩٧٣ ، ٩٢ ص	عبدالقناح الجمل
الحرف ، مطبعة عبده وأنور ، ١٩٧٢ ، ١٢٤ ص	
وقائع عام الليل ، دار الفكر المعاصر ، ١٩٧٨ ، ٩٩ ص	عبدالقناح رزق
حديقة زهران ، الطبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٤٤ ص	عبدالقناح محمد عثمان
هجرة الحياة ، مكتبة الكمالى ، ١٩٧١ ، ١٩٨ ص	
منارة القصور ، مكتبة الكمالى ، ١٩٧٢ ، ١٦٦ ص	عبدالقناح عبي
نصف هرم ، دار الشعب ، ١٩٧٤ ، ١٣٤ ص	عبدالكريم محمد
جمعية واحدة لرجلى ، [المركز المصرى للثقافة والفنون ، ١٩٧٩ ، ٢١٨ ص	عبدالله الطرعى
بحر النايح ، م . روز اليوسف ، [١٩٧٤]	
العودة للحياة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ٣٦٨ ص	
لحبر الزمن القادم ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩ ، ١٧٤ ص	
الساقية (القوية) ، الطبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ٧٠٨ ص	عبدالمعج الصاوى
طويل يا زمن ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٠ ، ١٤٤ ص	
دولت ، مكتبة مصر ، ١٩٧١ ، ٤٤٤ ص	
والحب قهر ، دار الشعب ، ١٩٧٢ ، ٥٤٤ ص	
كادرا ، مكتبة مصر ، ١٩٧٢ ، ٢٢٨ ص	
رهرة لفرقل حمراء ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٢ ، ١٤٢ ص	
ثم فسحكت النعنع ، دار مجلة مصر ، ١٩٧٨ ، ٣٩٨ ص	
الأرق ، دار الشعب ، ١٩٧٩ ، ٢٥٦ ص	
غاية الوجودية ، مطبعة العلوم ، ١٩٧٠ ، ١٢٦ ص	عبدالمعج عبدالرحمن
سلس الأسوانية ، الطبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٦٨ ص	عبدالله الأسوانى
وهبت العاصفة ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٢ ، ١٧٢ ص	
اللسان المر ، دار المعارف ، ١٩٨١ ، ١٦٠ ص	
الرجل والعصا ، دار الشعب ، ١٩٧٧ ، ١١٦ ص	عبدالله داود
نصف الحقيقة ، الطبعة العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ٥٧٠ ص	
الحساب يا منصور ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٣ ، ١٤٤ ص	عبدى فهم
رغبة سرية ، دار الطليعة الجديدة ، ١٩٧٠ ، ١٨٦ ص	عزت الأمير
أيام بلا حروف ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧١ ، ١٨٢ ص	عزى لبيب أحمد
الغيران والرجال ، دار الفلال ، ١٩٧٤ ، ١٥٨ ص	
قصة حب من يونيو ٦٧ ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٧ ، ٢٠٠ ص	عصام دراز
أعلاق الأيام ، مطبعة رمسيس بالجيزة ، ١٩٧٨ ، ١٧٠ ص	عقلى حنى حنونة

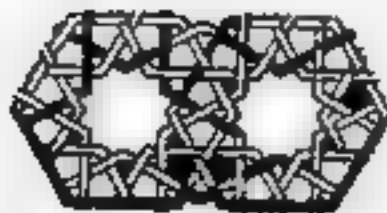
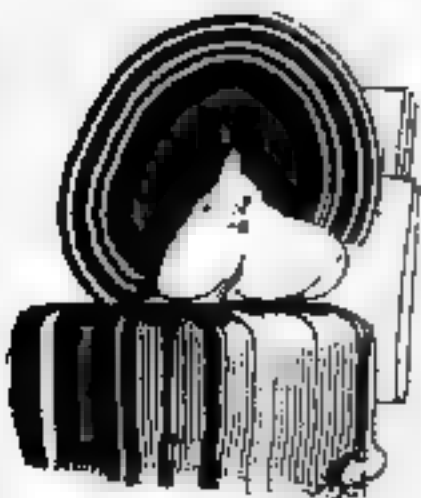
علاء حامد	حافظ الهمد ، دار الخيل للطباعة ، ١٩٧٥ ، ٢٤٨ ص رجل داخل مطب ، دار الخيل للطباعة ، ١٩٧٦ ، ٢١٠ ص الحديقة الضيقة ، مكتبة غريب ، ١٩٧٧ ، ١٨٨ ص
هل أمين	أشهر يوم في الجنة ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٦ ، ١٢٠ ص
علي البارودي	مسافرون بغير زاد ، المكتب المصري الحديث ، ١٩٧٧ ، ١٧٤ ص
علي شلش	عزف منفرد ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٤٦ ص
علي المغربي	رحلة إلى الشمس ، دار لوزان ، الأسكندرية ، ١٩٧٢ ، ١٤٢ ص
عماد الدين عيسى	التعليق الثلاثون في الألف الثالث بعد الميلاد ، دار الطباعة ومكتبتها ، للنسوة ، [١٩٧١] ، ١٠٢ ص
عمر كامل	رباعية النيل والغريان ، مطبعة دار الجهاد ، ١٩٧٦ ، ١٦٠ ص
عمرو حلمي	النهاية الذهبية ، مطبعة السعادة ، ١٩٧٣ ، ١٢٤ ص روحة من الأشباح ، دار مأمون للطباعة ، ١٩٧٨ ، ٥٨ ص
غالب حمزة أبو الفتح	الشياطين الخمسة ، المكتب المصري الحديث ، ١٩٧٦ ، ١٢٤ ص
شيرال وهبة	الدوام ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٩٨ ص العاصفة ، دار الهلال ، ١٩٧٣ ، ١٥٨ ص ليال لانسى ، دار الهلال ، ١٩٧٥ ، ١٩٨ ص
فؤاد حجازي	المصريون ، مطبعة طرمان ، [النسوة] ، ١٩٧٢ ، ٧٦/١ ص رجال وجهال ورجال ، مطبعة طرمان ، [النسوة] ، ١٩٧٣ ، ٨٤ ص الأسرى بالعمون الماري ، مطبعة طرمان ، [النسوة] ، ١٩٧٦ ، ١٩٢ ص العمرة ، مطبعة طرمان ، [النسوة] ، ١٩٧٢ ، ٨٠ ص الزمن المستباح ، شركة الطبع للطباعة ، ١٩٧٨ ، ٨٦ ص الفرصاء ، شركة الطبع للطباعة ، ١٩٧٨ ، ١٢٢ ص نافذة على بحر طاح ، دار القلم الجديدة ، ١٩٧٩ ، ١٠٠ ص
فهمي الإياري	قلب الحب ، دار الشعب ، ١٩٧٧ ، ١٥٤ ص
فهمي أبو الفضل	الثوب الأبيض ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٧٠ ، ١٨٠ ص عبدالباق وبنته ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٢ ، ١٦٠ ص الحكيم في الجنة ، دار الشعب ، ١٩٧٢ ، ٤٠٠ ص لا تفسدوا الرجل ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٤ ، ١٦٠ ص قلوب في القفرة ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٧٦ ، ٢٥٦ ص حافية على الشوك ، دار المعارف ، ١٩٧٦ ، ٢٠٨ ص دموع على ذكرى ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٧٧ ، ١٩٢ ص لكن شيئا ما يبق ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ٢١٤ ص مفتاح في باب الجنة ، مطابع مؤسسة الأهرام ، ١٩٧٨ ، ١٢٦ ص النفس لشرق غربا ، مطابع مؤسسة الأهرام ، ١٩٨٠ ، ٣٤٨ ص
فهمي رضوان	خط الحبة ، دار المعارف ، ١٩٧٣ ، ١٦٠ ص
فهمي رضوان للنجم	الحساء والجواسيس ، دار الشعب ، ١٩٧٣ ، ١٢٨ ص
فهمي الزميل	الضباب ، دار الطباعة الجديدة ، ١٩٧٠ ، ٢٥٤ ص
فهمي سلامة	لزامير ، وكالة القاهرة للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٢٠٠ ص العام الأول للميلاد ، دار الهلال ، ١٩٧٦ ، ١٩٤ ص
فهمي عبدالله الخمر	عنداء الأمل ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١ ، ١٧٤ ص قصر القلعة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١ ، ١٣٦ ص

القوى شام	البحر، دار التحرير، ١٩٧٠، ٩٦ ص ريب والعرش، م. روز اليوسف، ١٩٧٦، ٥٢٤ ص الأفيال، م. روز اليوسف، ١٩٨١، ٣٦٦ ص
القوى لعل	النسم، مطبعة المعرفة، ١٩٧٤، ٥١٢ ص
فخرى فايد	هكذا هي، لجنة النشر للجامعيين، ١٩٧٢، ١٠٤ ص
فوزية جرجس يوسف	أيام من قار، المطبعة العربية الحديثة، ١٩٧٢، ٩٢ ص
فوزية نيب الموهي	الشهيد العظيم، المجلس الأعلى للثقافة والآداب، ١٩٧٠، ١٥٠ ص
فومين لبيب	رصيد الحياة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٥، ٣٢٢ ص
كاتيا ثابت	ولاعزاء للسيدات، دار الهلال، ١٩٧٩، ١٦٢ ص
كمال القلش	صلوة طائر غريب، دار الثقافة الحديثة، ١٩٧٥، ١١٤ ص
لوسى مطرب	عيون طائفة، شركة عروج الأخبار، ١٩٧٠، ١٢٦ ص
محمد طويها	دوائر عدم الإمكان، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٢، ١١٢ ص أبناء الصمت، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٤، ١٥٠ ص الغزلاء، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٦، ١٠٩ ص فرقة المصاغة الأربعة، م. روز اليوسف، ١٩٧٨، ١٣٤ ص حنان، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٩، ١٩٩ ص
محمد البساطي	التاجر والنقاش، دار الثقافة الحديثة، ١٩٧٦، ١٢٨ ص المطبخ الزجاجي والأيام القصبة، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٧٩، ١٢٨ ص
محمد جبريل	الأسوار، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٣، ١١٠ ص
محمد جلال	الوهم، دار لنا للطباعة، ١٩٦٩، ١٩٧ ص الأنثى في متاور، دار لنا للطباعة، ١٩٧٠، ٨٢ ص المعززة، دار الشعب، [١٩٧٠]، ١٦٠ ص الحب، دار لنا للطباعة، ١٩٧٢، ٣٠٠ ص القصبان، دار الحرية، ١٩٧٥، ٢٣٢ ص لهوة الفلودي، م. روز اليوسف، ١٩٧٨، ٢٢٠ ص لغة القرفة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٠، ١٩٢ ص
محمد المحدثي	الحذوران، كتابات معاصرة، ١٩٧٢، ٢٢٠ ص شبان هذه الأيام، دار العلم للطباعة، ١٩٧٣، ١٤٤ ص شخص آخر في المرأة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٥، ١٤٨ ص ليل أن يسط الظلام، دار الهلال، ١٩٧٨، ١٥٢ ص امرأة أخرى، م. أخبار اليوم، ١٩٧٨، ١٦٠ ص
محمد خليل	عندما يأتي الليل، مطبعة النهضة العربية، ١٩٧٢، ١٨٢ ص
محمد المروى	الحمد الأكبر منصور، دار آتون، ١٩٨٠، ٨٠ ص
محمد السيد شوشه	ملائكة العذاب، مطابع الأخبار، ١٩٧٠، ١٥٢ ص
محمد شريف	الحياة المنزلة، مطبعة التقدم، ١٩٨٠، ٤٩٦ ص
محمد صالح القمودى	المهدى.. ولدى، مطبعة دار التأليف، ١٩٧٢، ١٥٦ ص
محمد طبالة	أحزان الكرنك، المطبعة الكسالية، ١٩٧٦، ٦٤ ص
محمد عبدالحلم عبدالله	قصة لم تتم، مكتبة مصر، ١٩٧١، ١٨٦ ص
محمد عبدالوارق صناع	حياة الأمل السعيدة، سجل العرب، ١٩٧٩، ١٤٢ ص
محمد عفيف	النضارة والحمجمة، دار المطر، ١٩٧٣، ٢٠٠ ص فتازيا فرعونية، دار الهلال، ١٩٧٣، ١٦٢ ص

- محمد علي أحمد : التلمذة والحب ، مطبعة أحمد عبدالرحمن ، ١٩٧٧ ، ١٧٤ ص
عشق نشوى ، مطبعة محمد عبد ، ١٩٧٨ ، ١٦٠ ص
نشوى في أحضان الحب ، المكتبة الشعبية ، ١٩٧٨ ، ١٦٠ ص
- محمد علي محمد : جرائم الحب ، المكتبة الشعبية ، ١٩٧٧ ، ١٨٦ ص
- محمد يسر الصويدي : المنجى الأول والأخير ، دار المعرفة ، ١٩٧١ ، ٥٤ ص
الشيخ سالم ، دار المعرفة ، ١٩٧٢ ، ٩٦ ص
- محمد يوسف القمدي : أنهار حزة للنسي ، طبعة العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ٢١٤ ص
أيام إسفاف ، مكتبة مديول ، ١٩٧٤ ، ١١٠ ص
البيات الشتوى ، دار الفلال ، ١٩٧٤ ، ١٧٤ ص
في الأسرع سبعة أيام ، طبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٩٦ ص
يحدث في مصر الآن ، مطبعة دار أسامة ، ١٩٧٧ ، ١٨٦ ص
الحرب في بر مصر ، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٧٨
شكاوى المصري الفصحى ، دار الفرق العربي ، ١٩٨١ ، ٢٢٢ ص
- محمد ليحور : بنت اليوم ، م . أنهار اليوم ، ١٩٧١ ، ١٤٤ ص
- محمد حنق : المهاجر ، أفلام الصحوة ، الإسكندرية ، ١٩٧٦ ، ١١٠ ص
حلية عارية ، مطبعة التجارة ، الإسكندرية ، ١٩٨٠ ، ١٢٠ ص
- محمد دياب : أحرار مدينة (طلل في الحى العربى) ، طبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ٢٧٨ ص
- محمد الشوربجي : المرد ، دار الشعب ، ١٩٧٨ ، ١١٢ ص
- محمد عوض : فرسك لا تلهي بسرعة ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ٢٧٨ ص
- محمد عوض عبدالعال : سكر مر . كتابات معاصرة ١٩٧٤ ، ١٣٠ ص
- عين حكمة ، دار الكلمة ، بيروت ١٩٨٠
- محمد فوزي الوكيل : الحرب من ذات الكأس يا هلا ، مطبعة دار نشر العلم ، ١٩٧٢ ، ١٩٢ ص
أرضنا الطبية ، طبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٢٣٦ ص
- مختار السويدي : ذرع النوى ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ١٥٨ ص
- مسرة بهان الطباع : للرب من زجاج ، مكتبة الأجلو المصرية ، ١٩٧١ ، ٩٦ ص
- مصطفى أمين : سنة أول حب ، المكتب المصري الحديث ، ١٩٧٥ ، ٦٩٨ ص
ست الحسن ، المكتب المصري الحديث ، ١٩٧٥ ، ١٩٢ ص
لا ، المكتب المصري الحديث ، ١٩٧٦ ، ٦٥٦ ص
- مصطفى محمود : الخروج من التابوت ، دار النهضة العربية ، ١٩٧١ ، ١٤٠ ص
الصكروت ، دار النهضة العربية ، [١٩٧٧] ، ١٢٠ ص
- مصطفى الميجي : محظرات فوق الخطر ، دار الشعب ، ١٩٧٦ ، ١١٢ ص
الراهية والمخدوب وأنا ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ٧٤ ص
- مصطفى نصر : المصعد فوق جدار أملس ، أفلام الصحوة ، الإسكندرية ، ١٩٧٨ ، ١٢٨ ص
- مكاوى محمد : الزكوى وراء القمود ، مطبعة دار التأليف ، ١٩٧٩ ، ١١٨ ص
- مكرم فهم : الخروج من القارة ، دار العلم للطباعة ، ١٩٧٢ ، ٨٠ ص
- ممدوح سليم : إشراق من الجنوب ، دار الفلال ، ١٩٧٣ ، ١٤٨ ص
- ممدوح مصطفى عبدالرزق : لو أنصف الدهر ، طبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٥٢ ص
- موسى صبرى : حبيب الله الحب ، دار التحرير ، ١٩٧١ ، ١٥٨ ص
الحبان والحب ، دار الفلال ، ١٩٧٢ ، ١٦٦ ص
كفاني يا قلب ، المكتب المصري الحديث ، ١٩٧٦ ، ١٥٨ ص
غرام صاحبة السمور ، م . أنهار اليوم ، ١٩٧٨ ، ٢٨٠ ص



- نادية عبدالمجيد
أبر العلاء يكتب من الآخرة ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩
- محب الكيلاني
لائل حمزة ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ٢٧٢ ص
نور الله (جزءان) ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٧٧ ، ٣٨٠ ص
علاء جاكوتا ، دار الانصاف ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ١٦٧ ص
علي أبواب حبر ، مطبعة الاستقلال الكبرى ، ١٩٧٣ ، ١٦٨ ص
عائلة الشمال ، دار الانصاف ، بيروت [١٩٧٤] ، ١١٩ ص
لالي تركستان ، دار الانصاف ، بيروت ، [١٩٧٤] ، ١٧٦ ص
رمضان حبيب ، دار الانصاف ، بيروت ، [١٩٧٤] ، ١٤٤ ص
- محب محفوظ
الربا ، مكتبة مصر ، ١٩٧٢ ، ٤١٤ ص
الحب تحت المطر ، مكتبة مصر ، ١٩٧٣ ، ١٩٦ ص
الكرك ، مكتبة مصر ، ١٩٧٤ ، ١٠٤ ص
حكايات حارثا ، مكتبة مصر ، ١٩٧٥ ، ١٩٠ ص
لب الليل ، مكتبة مصر ، ١٩٧٥ ، ١٥٢ ص
حشرة الخمر ، مكتبة مصر ، ١٩٧٦ ، ١٨٦ ص
مدينة المراهقين ، مكتبة مصر ، ١٩٧٧ ، ٥٦٨ ص
عصر الحب ، مكتبة مصر ، ١٩٨٠ ، ١٨٠ ص
أفراح القبة ، مكتبة مصر ، ١٩٨٠ ، ١٧٨ ص
لالي ألف ليلة ، مكتبة مصر ، ١٩٨١ ، ٢٦٨ ص
- نعم عطية
الإهداء الأسير ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ١٧٤ ص
- هاد شريف
لأهل الزمن ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ٢١٨ ص
سكان العالم الثاني ، مطبعة الأمل ، ١٩٧٧ ، ١٩٤ ص
- نوال السعداوي
العقاب ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٣٢ ص
الباينة هي الحب ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٢٤ ص
- هارون هاشم رشيد
سنوات العذاب ، عالم الكتب ، ١٩٧٠ ، ٢٢٠ ص
- هدى جاد
جريمة لم ترتكب ، دار الهلال ، ١٩٧٦ ، ١٦٢ ص
- يحيى المصاوي
المنفى على الصراط ، دار الهدى للثقافة والنشر ، ١٩٧٧ ، ٢٦٢ ص
- يحيى الطاهر عبدالله
الطوق والأسرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٧٢ ص
تساوير من التراب والماء والشمس ، دار الفكر المعاصر ، ١٩٨١
- يحيى محمد زكي
المواجز الزجاجية ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٠ ، ٣٥٤ ص
رجل زائد عن الحاجة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧١ ، ١٥٢ ص
نوم وشمس ولون ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٥ ، ٤٢٨ ص
- يوسف عز الدين عيسى الرجل الذي باع رأسه ، دار المعارف ، ١٩٧٩ ، ٢٣٨ ص
- يوسف السباعي
اجتماعه على شقيقه ، مكتبة الخانجي ، ١٩٧١ ، ٤٦٠ ص
العصر خيفة ، مكتبة الخانجي ، ١٩٧٣ ، ٤٢٤ ص
- يونس المصراوي
الإنسان والساق الذهبية ، مطبعة العاصمة ، ١٩٧٤ ، ١٢٦ ص



□ شكوى ماضى

١٩٧٦	ملوكوت البطاء	- بحيرى النحى	١٩٦٨	موت القبت	- إبراهيم أنور فوق العادة
١٩٧٧	طائر الأيام العجبة		١٩٦٥	ثائر من بلدى	- إبراهيم ارجاني
١٩٧٣	لعبة الشيطان	- سعيد كامل كوسا	١٩٧٦	سبيى يا حبيب الموت	- أحمد دارة
١٩٧١	أبر صابر	- سلامة عير	١٩٧٦	دمشق الحيلة	- أحمد يوسف دارود
١٩٤٩	يوميات هالة	- سلمى الخطار الكزورى	١٩٧٦	الحول	
١٩٦٥	عبان من إشيلة		١٩٦٠	مى يعود للطر	- ادبى النحوى
١٩٧٥	الرفقال المسر		١٩٦٥	جوسى	
			١٩٦٦	عرس فلسطينى	
د ت	رماد لا تملوه الريح	- سليمان كامل	١٩٦٢	لمسب	- اميرة الخبى
١٩٠٧	لجائع الباسين	- شكوى الفصل	١٩٦٢	الأراهير الحمر	
١٩١٣	لتائج الإجمال		١٩٦١	ومن الرعب	- إنعام الحندى
١٩٣٧	سم	- شكيب الخابرى	١٩٦٣	الحب والوحل	- إنعام المسلة
١٩٣٩	فدر يهوى		١٩٦٢	ترسيس	- أنور قصيبان
١٩٤٦	فوس فوس		١٩٦٥	جلود تلتق المصدر	- بدیع حى
١٩٦٠	وداعا يا أناميا		١٩٧٣	اسلام على رصيف مخروخ	
			١٩٦٢	في النقى	- جورج سالم
١٩٥٩	حمر الشباب	- صباح عيسى الدين	١٩٦١	ذهب بعيدا	- جوزيبت جنوش
١٩٦٤	المصدا	- صلف إسماعيل	١٩٦٥	عشقة حبي	
١٩٧٢	ملح الأرض	- صلاح ذهى	١٩٥٩	قصة خاطئة	- حبيب كعالة
١٩٧٣	لوز من بلدى	- صلاح موهر	١٩٥٦	مكاتب الفرام	- حبيب كيانى
١٩٥٩	عروس العرائس	- صلاح الدين المنجد	١٩٧٠	اجراس البنسج للصبرة	
١٩٧٦	زردة الصباح	- عادل أبو شب	١٩٥٤	المصايح الزرق	- حاميها
١٩٦٥	الانوية والحبيبة	- عبد الإله يحيى	١٩٦٦	الشرخ والمصفاة	
١٩١٨	عديسة	- عبدالرحمن الزهرلى	١٩٦٩	التلج يلى من القاعة	
١٩٥٩	باسمى بين المدموع	- عبدالسلام المسجل	١٩٧٣	الشمس في يوم غام	
	قود الحب الثلاثة بالاشتركة مع		١٩٧٥	الياطر	
١٩٧٣	أنور قصيبان		١٩٧٥	بقايا صرد	
١٩٧٤	قلوب على الاسلاك		١٩٧٧	لستلمع	
١٩٧٧	أزاهير نشرير المدعاة		١٩٨٠	المرصع	
١٩٧٩	المصودون		١٩٦٨	القهود في مجموعة	- حيدر حيدر
١٩٧٤	من تحت الفقر	- عبدالعزى هلال		(حكايا التوروس المهاجر)	
١٩٠٣	فتاة إسرائيل	- عبدالمسيح أنطاكي	١٩٧٤	الزمن للوحش	
١٩٧٠	قارب الزمن الصل	- عدنانى حجارى	١٩٧٨	الوحد	
١٩٧٠	السديانة		١٩٥٨	جريمة الناس	- خليل السباعى
١٩٧٧	الباقوسى		١٩٤٤	قصر المهاجم	- خير الدين الأبرق
١٩٥٣	عصام	- عبدالوهاب الصابونى	١٩٤٨	عفاف	
١٩٥٧	تسلام الريح	- عماد تكرونى	١٩٥٠	فلسوب	

١٩٧٤	سقوط القربك	- تسبب الاختيار
١٩٧٢	الأيام التالية	- نصر شالي
١٩٦٠	من وراء القبر	- ظفر ريعون
١٨٨١	الفتاة الأمانة وأنها	- نيران عبده القضاة
١٨٨١	عزلة وقتة	
١٨٨٢	أنيس	
١٩٦١	لنهر يومون	- على الرابع
١٩٦٩	شرح في تاريخ طوبى	
١٩٧٧	الف ليلة وليلة	
١٩٥٩	في الليل	- هيام بوبلاني
١٩٧٦	نزعلة السام	
١٩٥٠	أروى بنت الخطوب	- وداد سكاكي
١٩٥٢	الحب المحرم	
١٩٦٥	شقاء البحر الأبيض	- وليد إعلاني
١٩٦٩	احضان السيدة الجميلة	
١٩٧٣	المقطوع إلى أعلى	- وليد الحجار
١٩٥٩	مذكرات منحوس القدي	- وليد مدني
١٩٧٢	غريزة في أوطاننا	

كتب وردت للمراجعة

- مطلع النور أو طوابع البعثة المحمدية - عباس محمود العماد - دار بيعة مصر للطبع والنشر القاهرة - ١٩٧٧
- محيط السقاء - ثروت باشا - دار بيعة مصر للطبع والنشر القاهرة - ١٩٧٧
- ديوان شوقي توفيق وشرح الدكتور أحمد اخوان عجلش - دار بيعة مصر للطبع والنشر القاهرة
- الأهم السامية - حامد عبد القادر - مراجعة د. عوى عبد الرؤوف - دار بيعة مصر للطبع والنشر - القاهرة
- تحريك القلب - عبد حبر - دار ألف ب - بالإشراف مع المركز العربي للبحث والنشر القاهرة ١٩٨٢
- مختارات من الشعر الرومانسيكي الإبيكيري - احتاد ورجحي د عبد الرحمان مصري ومحمد علي بداء مؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٩
- الفتوة - عبد الحادي البصبي - دار طبع القاهرة
- الناس في كفر حسكر - أحمد الشيخ - دار مصر - القاهرة ١٩٧٩
- من وراء الحجاب - وصنع الأحياء في تاريخ القاهرة - شرح عزاد حداد - دور شيوخ ١٩٨٢

١٩٦٩	حسن جبل	- فارسي روزد
١٩٦٩	لى تسقط المدينة	
١٩٧٠	اللاجئين	
١٩٧١	الأشقياء والسادة	
١٩٧١	الحياة وهي حبي	
١٩٧٤	المحبسون	
١٩٦٣	ثم أزهو المزن	- فاضل السباعي
١٩٦٣	لربنا	
١٩٦٤	الظلمة والبرق	
١٩٦٨	رياح كانون	
١٩٦٥	غاية الحق	- فرسيس مرش
١٨٧٢	دار الصدق في غراب الصدق	
١٩٧٧	الصدقة والبحر	- فريد مائل
١٩٦٥	هيام عطرية	- فر كبلاني
١٩٧٧	بستان الكرز	
١٩٧٢	حكاية البيت الشامي الكبير	- كاظم الناصري
١٩٥٩	أبام معه	- كوكيت الحوري
١٩٦١	ليلة واحدة	
١٩٧٥	دم صيف	
١٩٧٣	دعوة إلى القبطرة	
١٩٦٠	لنرج تحت الشمس	- ليل الال
١٩٦٩	رهرة في شهر	- محفوظ يوب
١٩٧٥	بابل الحاشية	
١٩٧٣	بي تيسوي	
١٩٧٨	المراق	- محمد إبراهيم العلي
١٩٧٨	الطبيب	
١٩٥٥	إصرافات الشيطان الأزرق	- محمد حاج حسي
١٩٧٣	فيموس	- محمد حسن شرف
١٩٦١	غروب الآفة	- محمد الرشيد
١٩٦٥	المحمومون	
١٩٧٢	العانس العاشقة	- محمد هادي هادي
١٩٦٣	المحبسون	- محمد كامل الخطيب
١٩٧٠	من يصلح الأقدار	- مصلح سالم
١٩٦٠	جبل القدر	- مطاع صدي
١٩٦١	لانو صروف	
١٩٦٩	سيد قريش	- معروف الأرنؤوط
١٩٣٦	عمر بن الخطاب	
١٩٤١	طارق بن رباب	
١٩٤٢	فاطمة النبوة	
١٩٦١	فقدت ولدي	- مكرم حافظ
١٩٧٠	الأبوس	- محمد عدوان
	لطائف السمر في مكان الزهرة	- ميخائيل الصفا
١٩٠٧	والقمر	
١٩٧٠	محتاج الطوفان	
١٩٧١	السحب	- بيل سليمان
١٩٦٣	ثلج الصيف	
١٩٧٧	جرمانسي	
١٩٧٤	الشيخ ومفخرة شام	- مدير العظمة
١٩٦٤	سلاسل الماضي	- راز مزيد العظم

بسم الله الرحمن الرحيم



تأسست في ١٩٣٨م

دار نخلة للطباعة والنشر

محمد ومحمدى إبراهيم وشركاهم

تقدم لقرائها مختارات من فنون الرواية العربية

القصص في الشعر العربي إلى أوائل القرن العشرين للأستاذ علي النخعي
الحياة العاطفية بين العصرية والصوفية للدكتور محمد عيسى خلال
ليل والنجوم أو الحب المصروف للدكتور محمد عيسى خلال
قصص رومانسية للدكتور محمد عيسى

١
١٢٥٠
١٢٥٠
١٢٥٠

ومن مؤلفات الأستاذ عبد النعمان الصاوي

نفاضة في طين مشروح ١.٠٠٠
وقصصنا صديق احمد يوسف ١.٥٠

دعوى لود لكم قصص
م صرحتك الدمع

للمزيد ٩٠٨٨٩٥ / ٩٠٣٣٩٥ / ٩٠٨٨٩٥
توزيع دار نخلة
٩٢٨١٥ NAKHLA-LAH

سجل تجاري ١٩٠٤٢٨
سجل مصدري ٢١٨٥
سجل لوائح ٣٦

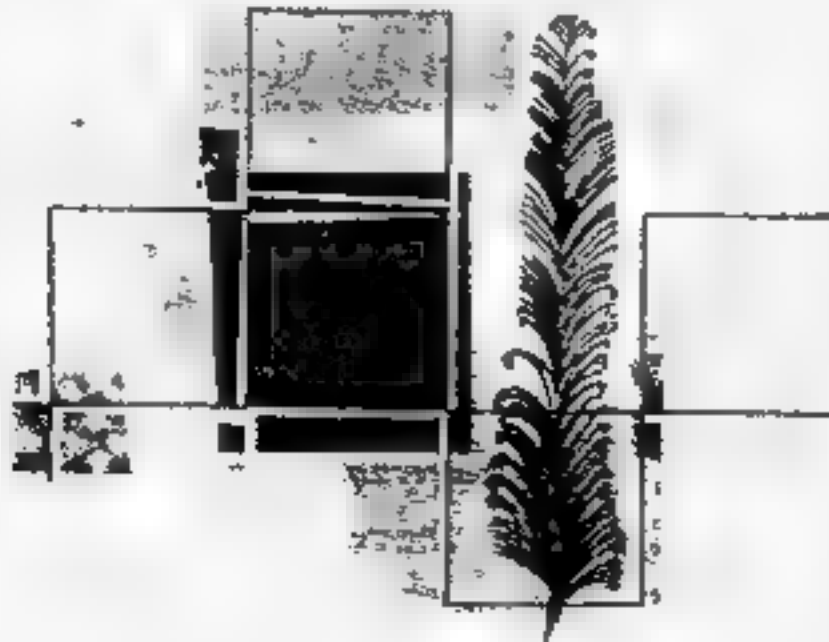
١٨ شارع كامل صديق بالحيطة - القاهرة

ومن مؤلفات الأستاذ لزوت أباظة

خيوط السماء ١٥
طوش من ذهب ونحاس ١٢٥٠
قصر على الليل ٧٥
عائلة الأعمى ٧٥٠
أوقات عادية ٥٠٠
الساعة في الزمان ٦٥٠

ومن مؤلفات الأستاذ محمود تيمور

أنا المقاتل وقصص أخرى ٥٠٠
الأيام المنة وقصص أخرى ٣٥
أبو عرب وقصص أخرى ٥٠



الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

المسرح

فصول

عن لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة

مجلة النقد الأدبي

شهرية

كل ٣ شهور

رئيس التحرير

د. عز الدين اسماعيل

محمود سرحان



الثقافة

الجديد

القصة

الحرية

أوسع المجلات الثقافية انتشاراً

بالاشتراك مع نادي القصة

الأصالة • المعاصرة

نصف شهرية

كل ٣ شهور

شهرية

رئيس التحرير

رئيس التحرير

د. رشاد شدي

ثروت أباظة

د. عبدالعزیز الدسوقي

بالمرجاة

وقتریباً

عن لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة

8 دنيا الشعر

عن لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة

8 السينما

الهيئة المصرية العامة للكتاب - كورنيش النيل / بولاق / القاهرة

THIS ISSUE ABSTRACT

Tāher 'Abd Allah's literary work seeks to break out of the traditional aspects of story telling in response to the elaborateness and complexity of his reality. This is clearly manifested in his original language which is distinguished by its specific constructions and its own rules of foregrounding. From this language, Yehia al-Tāher has managed to create a world distinguished by its seriousness, hardness and depth of feeling: a world filled with motion, vigour and conflict. His novels 'al-Tōq wa al-'Isware', 'al-Haqā'iq al-qadīma Šāleha liethārit al-dahsha' and 'Tashwīr min al-Turāb wa al-Mā' wa al-Shams' manifest the novelist's attempt to create a new world and simultaneously reflect the tragic and pessimistic qualities of the human condition.

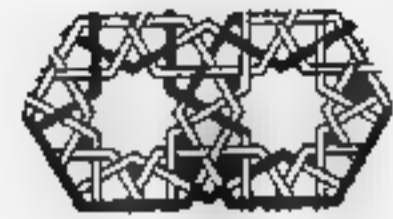
With the conclusion of the studies in the main part of this issue we come to the round-table discussion of this issue.

Several new novelists participated in discussing their problems and their concepts of the art of fiction as they actually practice it. This is followed by a review of the art of the novel through the experiments of the previous generation of novelists. Their testimonials presented here are, in fact, an important historical document.

The Literary Scene section of this volume includes an interesting critical experiment comparing al-'Arq and Fontenay as well as a critical review of a book, entitled *A thousand and One Nights- A Structural Analysis* and critical reviews of a number of contemporary Algerian, Sudanese, Syrian, Palestinian and Egyptian novels. Reviews of English and French periodicals devoted to the art of fiction follow, and there is also a review of university theses and dissertations dealing with the novels.

Translated by: Mahmoud 'Ayād
Revised by: Nancy Salama





Lebanese writer. Hanân al-Sheikh, who shows an interest in the development of Lebanese women in her second novel, entitled, 'Faras al-Shaytân'. The writer believes that her third novel "Hikāyat Zahra" represents the peak of her artistic maturity. In this novel she uses poetic language, a variety of events and evocative symbols. Through Hanân al-Sheikh's use of the stream of consciousness, she was able to reveal the Lebanese scene with its multiple conflicts which are still being played out in the present ongoing civil strife.

The next essay is not far removed from the topic of the stream of consciousness. Hâmed Taber writes on "Marcel Proust's Concept of the Structure of Fiction" asserting that Proust's 'À La Recherche de Temps Perdu' is one of the high points in world fiction, despite the naivete of its characters and the simplicity of its events. According to Taber this novel gains importance from its use of the memory technique. Memory, for Proust is "a store for all feelings, emotions and psychological responses". Proust's artistic vision is based on a rational analysis of all experience as conveyed in a complex artistic mode. This novel is a work of art of the first order; it is spacious like the building of a huge and elaborate cathedral. Proust is essentially an architect, and he had always associated the skill of the novelist with that of the architect.

At the end of this part, Andrew Gibson, (lecturer at the University of London, Holloway) writes an article for *Fuṣūḥ* entitled "Some Observations on Narrative and Humour". He refers to George Meredith's observations concerning Moliere's characters who are all anti-social, and yet present a satirical perception of all that is anti-social. Laughter according to Bergson, is a punishment which society inflicts upon anti-social individuals. Gibson presents a number of patterns which deviate from the norms of classical text and which are used to evoke laughter, such as linguistic misunderstanding, foolishness, gregariousness, excessive concentration and elaborateness. The writer points out that

nothing is comic in the absolute, that laughter is controlled by social factors as much as it is controlled by psychological conditions. Moreover, it is our cultural norms and standards that impose subjects for humour. Humour in the non-classical text is based on tampering with the norms, rules, tradition and method of presentation in classical texts. Generally speaking, there are no hard and fast dividing lines between classical and non-classical texts. It is rare to find any text which is totally free of humour.

The fourth and final part, includes two articles, the first of which deals with the beginnings of the Egyptian novel while the latter deals with recent Egyptian novels.

In the first article, Layla 'Anān deals with the phenomenon of "contradiction" in Al-Manfalut's work. Specifically, a contradiction exists between his translated European novels and the novels he himself wrote. Layla 'Anān points out that the two types of novels deal with only one topic, love. The translated works revolve around the love between two children who grow together in the heaven of childhood but who become physically enamoured with each other upon maturity, causing their fall from the heaven of innocence and their subsequent damnation. Death becomes the only resolution for their problems. Al-Manfalut's novels are primarily moral tales which attack the social corruption of women, their looseness and imitation of all aspects of European social life. These novels revolve around a man and a woman living in a state of bliss which is destroyed by their attempt to imitate the European ideal, the novel ending with the destruction of the imitators. Al-Manfalut's own stories clearly contradict his translated novels. Layla Anan concludes that Al-Manfalut rejected the European model in his own novels, a model which he himself presented to the Arab reader in his translated novels.

The last article in this issue is entitled "The Novels of Yehia al-Taher" by Sabri Hafez. The writer points out that Yehia al-

THIS ISSUE ABSTRACT

Maguid Tobya. She concludes by pointing out the frequent use of personal pronouns and the disappearance of the traditional narrator in a manner that allows the existence of several conflicting points of view.

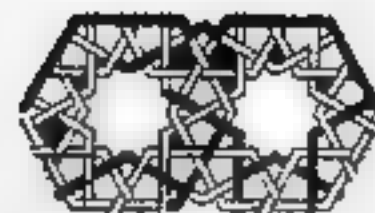
Sami Khashaba in his essay entitled "*The Generation of the Sixties — an Investigation of its Cultural Origin*" deals with a more general area concerning the generation of literary figures who started to appear on the literary scene, in general, and in the novel in particular, in the sixties. He states that this generation is motivated primarily by political troubles and that it is a generation interested in changing a fragmented and troubled world that has gone mad into a rational world that has some meaning. If most writers of this decade started by writing short stories because of their immediate impact, they have ended up by writing novels because of their far reaching and epic outlook. These writers were influenced, in varying degrees, by different intellectual, political, ideological and religious concepts, presented in Marxism, Existentialism, and Psycho-analysis. All the concepts, or views, however, proclaim this generation's urge for change and their persistent efforts towards transcending their reality.

From the cultural origin of the generation of literary figures of the sixties, **Mohamed Badawi** takes us to the realistic aspects of their work as manifested in their experimentation with literary form and technique. Their experiments reflected their earnest willingness to transcend the reality in which they lived and their desire to reformulate it. **Badawi's** article is based on the hypothesis that there is interaction between social and literary structures. The writer tests this hypothesis in his analysis of the structural and formal levels in *'Ayyam al-Insân al-Sab'a'* by **'Abd al-Hakem Qasim**, *'al-Haq'iq al-Qadim* **Salha li'tharit al-Dahsha'** by **Yehia al-Tâher 'Abd Allah**, *'Nigmat 'Aghustus'* by **Sam 'Allah 'Ibrâhîm**, and *'al-Zenî Barakât'* by **Gamâl al-Ghitânî**. He concludes his analysis by pointing out that the Arab socio-economic structure has been

dominated by an anachronistic productive mode hence its backwardness. The literary figures of the sixties were out to change their world and reformulate its basic components in an attempt to transform their putrefied reality. This is clearly seen in their use of language and in their use of elements from the Tradition, as well as from the Western experimentation with literary form.

Sizâ Qassem's study, entitled "*Irony in the Contemporary Novel*," investigates literary irony in the sixties. The Russian Formalists had a rich conception of irony which was later developed by **Jakobson** to become a major element in literary texture. According to **Sizâ Qassem**, irony seems to be the most prevalent phenomenon in the literary work of the generation of the sixties. Irony may be defined as "a strategy which makes use of the surface form of the words of the reigning regime, only to reject them and to emphasize the contrary." Irony is of a dual nature like metaphor. The writer uses irony to subjugate emotional excesses and put an end to intellectual exaggeration, as well as to call for a review of tradition in an attempt to reformulate it. In the applied part of this study the writer analyses three novels, *'al-Zenî Barakât'* by **Gamâl al-Ghitânî**, *Hikayât li'ammîr'* by **Yehia al-Tâher 'Abd Allah** and *al-Lagha* by **Sam 'Allah 'Ibrâhîm** to illustrate the different examples of irony.

If irony is one of the major prevalent structural phenomena in the modern novel in general and in the contemporary Arabic novel in particular, the stream of consciousness represents a new trend in the novel. **Yehia 'Abd al-Dayim** in his article entitled "*The Stream of Consciousness in the Contemporary Lebanese Novel*" reviews the history of this trend since its beginning in the twenties with **James Joyce's** novels, up to the contemporary Arabic novel, *'Mirâmâr'* by **Naguib Mahfuz**, *'Ayyam al-Insân al-Sab'a'* by **'Abd al-Hakim Qassem**, and others. He traces the impact of the stream of consciousness trend on the Lebanese novel, and its successful use by **Layla Ba'labaki** in her two novels *'Ana 'Ahyâ'*, and *'al-'Allaha al-Mamsukha*. He concludes with a study of a Young



naturalistic and the realistic novel. *Le Roman Fleuve*. Thus similar circumstances have led to the similarity of the themes and forms of the novels of these two writers.

Part three includes nine articles dealing with the elements of narrative technique and contemporary experimentation with the novel.

This part starts with a study by Fatah Ahmed, "*The Language of Dialogue in the Novel*". In this article the writer employs a semantic perspective on the language of dialogue in the novel as revealed in writings of novelists and in the opinions of critics. This leads to the issue concerning the use of colloquial or classical Arabic in the language of dialogue in fiction. This article, however, is a review of critical opinion rather than an applied critical study of dialogue in specific novels. Fatah Ahmed thus cites the compromising approach taken by Issa Iblid in this matter. His approach balances the requirements of art and language, by writing dialogue in fiction in a language free from overtly classical constructions interspersed with colloquial words. However, if the dialogue is short, it could be conveyed as it is. The writer then deals with the concept of the third language: a language that is neither classical nor colloquial like that of Tawfiq al-Hakim which simultaneously fulfils the requirements of the classical language and also the flexibility of the colloquial. This question of the language of dialogue is pursued in the works of Ali al-Ra'i, Mohamed Mandur, and Shukri Ayad who focus on the writer's freedom of choice and the nature of the creative experience, leaving the final arbitration of this issue to the requirements of the specific work of art itself. Hence, the issue is transformed into that of artistic and non-artistic language rather than the use of the colloquial or the classical forms.

Iftidal Osman then deals with the theme of the problematic hero in "*The Problematic Hero: Belonging and Alienation*". Novels with this theme give great importance to

the psychological make up of the problematic hero, his autobiography and his quest for new values in a world dominated by degraded materialistic values, the laws of market economics and monopolistic interests. Her study presents three types of the problematic hero novel, namely "abstract idealism," "romanticism of disillusionment," and finally, a form that mediates between these two extremes in its philosophic, aesthetic and historic aspects known as the "Bildungsroman". The study then deals with the problematic hero as he is portrayed in the Arabic novel and how his appearance was a direct result of a crisis similar to that experienced in Western culture. The crisis led to the alienation and isolation of Arab intellectuals from their world with their rejection of prevalent values, and then the initiation of the quest for new values that might give their existence more meaning and significance. Through her study of Yussef Idris's novels, *al-Baqd* and *Qamar Hub*, the writer points out two types of fictional characters who represent the alienated hero who in his search for belonging unites with the other which makes it possible to blend with the whole group and which allows him to participate in re-shaping its future through his revolutionary activity. In such revolutionary activity he gains significance and meaning.

Angil Boutros Samaha writes on "*The Point of View in the Novel*", an issue which has been given much attention in Western criticism. The term "point of view" has two senses, on the one hand, it manifests the novelist's philosophical, social and political pre-occupations, and on the other, it reveals the relationship between the author, the narrator and the theme. The writer traces the meaning of this concept in Western criticism (Henry James, Philip Stevick, Norman Freedman, and Percy Lubbock) and presents examples of its use in the Western and in the Arabic novel. In the applied part of the study the writer analyses the novels of 'Qandil Om Hashem' by Yehia Haqi, 'Miramir' by Naguib Mahfuz, 'Al-Haram' by Yussef Idris, 'Ghorfat al-Mussadafa al-'Ardiyyah' by

THIS ISSUE

ABSTRACT

fiction, yet it has not received much attention from critics. In view of this paradoxical situation 'Abd al-Rahmān Fahmī stresses the importance of investigating this genre of fiction to establish its literary value. However, what may be termed "the thriller" (*al-Ruwāya al-Bōlīsiya*) is not just one type in Western culture, but is actually divided into two main types and a number of minor subcategories. The researcher has defined all these types concluding with a list of distinctive features for each type of thriller. All thrillers, disregarding the multiplicity of their types, have but one common effect, that of thrilling the mind, the emotions or the imagination. Finally, the writer posits that the main elements in all types of thrillers have recurred in all types of stories from the myth to the religious story and even to masterpieces of world literature. The recurrent features of thrillers have been manifested in fiction since *Oedipus* up to *The Brothers Karamazov*.

Among the relatively modern genres of fiction which have not received enough attention in this country is "science fiction". 'Essām al-Bahīyy has tried to trace the history of this genre since its first stirrings in the seventeenth century. These early attempts exhibited a staunch belief in science and in its potential to help man achieve happiness and welfare. Science fiction is a specific type of fiction which depends on imagination, thought and ability to predict the future more than it does on a well-made plot or rich characterization. In science fiction, human nature is simplistically conveyed. The writer, however, claims that a critical reading of such novels should make allowances for this fact. The writer then moves to an applied critical study of Nihād al-Sherīf's novel, *Qāhir al-Zaman* (*The Time Conqueror*), which portrays the problems related to the uses we make of science and our journey into the future. This novel, according to 'Essām al-Bahīyy succeeds on the technical level.

In the third article in this part, Samia Ahmed deals with the relationship of the novel to history. From the very start, we know that she is not really interested in the traditional

"historical novel". She is more interested in explaining the relationship between the novelist and contemporary history. First, she records the political and social changes in Egypt since the Revolution of July, 1952, and the impact of these changes on novelists reflecting the active conscience of the nation. The writer uses al-Ghīṭānī's *al-Zaidi Burakat* and Naguib Mahfūz's *al-Karnak* which deal with revolution and democracy, as examples of the interaction of creative writing and contemporary history. She also investigates how works of art manage to become effective tools of social and political criticism. The writer considers these two novels to be honest and realistic political testimonials of a decisive decade in the history of the Egyptian people.

Mohamed Herīdī concludes this part with a study entitled "Generations in the Egyptian and Turkish Novel". This study deals with the "generation novel", a genre established by Naguib Mahfūz in his *al-Tholāthiya* (Trilogy). Naguib Mahfūz's *Tholāthiya* is a record of half a century in the life of the Egyptian society; similarly, Yağub Qādrī depicts twenty-five years in the life of the Turkish society in his novel "Panorama". Despite the fact that this study tries to find similarities between these two writers, it can not be called a comparative study in the traditional sense of the word. This study, however, succeeds in raising questions concerning the degree of similarity between these two writers. The answers to these questions, may pave the way towards an understanding of this genre of fiction which records a given period of time. Mohamed Herīdī has shown that the answer to this question lies in the political and economic structure of both the Egyptian and the Turkish societies during a specific period, hence the similarity in the struggle, the motivation and the objectives of the two peoples. These factors have shaped the national consciousness of these two novelists and have urged them to direct their creative abilities towards portraying the social and political struggles of their people in their novels. Strangely enough, both writers were influenced by the

THIS ISSUE

ABSTRACT



Whereas the fourth issue of *Fuṣūl* dealt with poetry in general and issues in Arabic poetry in particular, the present issue is devoted to the theoretical and applied study of fiction and the art of narration. Included are eighteen studies, divided into four main parts, which deal with the art of fiction and narration in chronological order.

The first part includes three essays, the first of which analyses the language of narration in the Arabic narrative Tradition (*al-Turāth*). The other two deal with the use of narrative elements from the Tradition such as the dream or the myth in the contemporary Arabic novel.

Nabila Ibrāhīm, in her paper "*The Language of Narration in the Arabic Tradition*," highlights the immense wealth of narrative elements in the Arabic Tradition. She also asserts that the Arabic Tradition has not received enough attention from modern critics and scholars. She, therefore, attempts to deal with this narrative Tradition from technical point of view making the utmost use of modern studies of the theory of fiction (*Theorie des Erzählens*). The researcher then attempts to relate the technical aspects of these narratives to the reader, highlighting the role of the narrator. Finally, the writer presents the applied part of her study which deals with structural and linguistic terms by listing the technical features of narratives by two great story tellers, namely al-Ghāzī and al-Hamathānī.

It is common practice to relate the origins of the short story and the novel in modern Arabic literature to Western literature. Fadwa Māltī-Douglās, however, in her essay entitled "*Traditional Elements in Modern Arabic Literature*" starts from the premise that it is not accurate to underestimate the impact of the Arabic literary Tradition on modern Arabic story writers. These writers, consciously and unconsciously, make use of this Tradition, a fact which is clearly manifested in the unity of Arabic creative writing.

In the process of investigating this claim, Fadwa Māltī-Douglās chooses to deal with one of the major elements of the Tradition, i.e., dreams with their symbolic fictional value which are fully utilized by story writers. The researcher chooses to deal with three novels, by al-Ṭayyib Ṣāleḥ, Naḡīb Mahfūz and 'Abd al-Salām al-'Ogellī, as examples of the artistic use of dreams in the Tradition. These novelists do not just make use of traditional elements, but their use of such elements reveals their attitudes towards Tradition. Tradition for al-Ṭayyib Ṣāleḥ is a source of health and happiness, for al-'Ogellī a source of destruction, and for Naḡīb Mahfūz, a temporary remedy for the ills of modern man.

Because the myth is one of the means of perceiving life, Walced Mounceer, in the third essay in the first part, investigates *The Use of Mythical Elements in the Contemporary Arabic Novel* in an attempt to evaluate the significance of such use and its contribution to reality. The researcher deals with the use of myth on several levels, the levels of language, character, and events. Mounceer analyses these different levels in three contemporary novels, *al-Zuel* by Gamāl al-Ghītānī, *Dawā'ir 'Adam al-'Inkān* by Maguid Tobia, and *al-Ṭāḡir wa al-Naqāsh* by Moḥamed al-Busāṭh. The researcher concludes that these mythical elements have enriched these novels in content and form.

In the second part of this issue, there are four studies dealing with the generic typological classification of novels. The typological classification of novels deserves more attention, but we have restricted ourselves, for lack of space, to dealing in depth with four neglected types of novels. The first study in this part, is a study by 'Abd al-Raḥmān Fahmī dealing with a genre neglected by scholars, namely that of *the detective story*. The author of this essay is also a novelist, a short story writer, and a radio and television playwright.

At the outset of this study, the writer points out that this type of novel is internationally the most widespread genre of

٢٠٠٩



مركز بحوث ودراسات في العلوم الإسلامية



مطابع الهيئة العامة للكتاب

Printed By:
General Egyptian Book Organization Press



FUSŪL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Editor :

EZZ EL-DIN ISMAIL

Editorial Manager :

SAMI KHASHABA

Editorial Secretariate

EITIDAL OTHMAN

Lay Out :

FATHI AHMAD

Secretariate

Ahmad Autar

Isam Bahiy

Mohammad Badawi

Consultants

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

Sh. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

FICTION AND THE ART OF NARRATION

Vol. II

No. 2

January, February, March, 1982